مدرسة الإضاءة في الظلام

عبقرية «رمبرانت»

توافر للفنان على مر العصور العديد من وسائل الإضاءة الطبيعية والصناعية، فكانت خير عون له في بحثه الدائب عن مواطن الجمال التي يكشف الضوء عنها داخل الأشياء وخارجها، هذا بتفاوت زوايا سقوط الضوء وكميته ونوعه على الأشكال.
على أن الشكل في حقيقة الأمر لا يمكن إدراكه إلا باعتباره لونا، ولا يمكن الفصل بين ما نراه كشكل وبين ما نراه كلون، لأن اللون هو تفاعل يحدث بين شكل من الأشكال والأشعة الضوئية الساقطة عليه، والتي «به» نرى الشكل «من خلالها»، وما اللون إلا المظهر الخارجي للشكل فقط. وبهذا أصبح الضوء بكل أشكاله هو العنصر المهم الذى اعتمدت عليه كل الفنون المرئية سواء ذات البعدين مثل التصوير والرسم والحفر المطبوع أو ذات الأبعاد الثلاثة، كأعمال النحت والعمارة.

د. إيناس حسني
ناقدة وأكاديمية - مصر

إن الإحساس بالشيء يحدث عن طريق النظام المنطقي للصور المختلفة التي نتلقاها بواسطة الحواس المختلفة. فعملية الرؤية، عملية كلية تتأثر بالمجال الذي يحيط بالظاهرة، لذا كان اللون والشكل والمكان والمساحة يعتمد كل منها على الآخر في عملية الإدراك البصري.. ومن المعروف أن الإدراك يتبع الإحساس في جميع أنواعه من إحساس بصري أو سمعي أو حركي. وإننا ندرك الأشياء التي تقع تحت حسنا كوحدات كلية أولا. وإن كنا بعد ذلك نحاول التدقيق في أجزائها فإنها حين تقع في مجالاتنا المرئية، توقظ حواسنا البصرية، وتدفعها لكي تتنبه إلى الموجات الضوئية الآتية من الأسطح العاكسة على اختلاف أنواعها. فتتنبه أعضاؤنا الحسية وجهازنا العصبي مستجيبةً في النهاية لتلك التأثيرات الضوئية المتباينة.

فالضوء في الطبيعة ينعكس على الأسطح المختلفة للأشياء، ويرتد منها إلى عيوننا بدرجات مختلفة وألوان متباينة، ومن ثم فإن عملية الإبصار تعقب عملية الإضاءة. فإذا لم يكن هناك ضوء، لن يكون هناك إحساس بالمرئيات.

ولقد استفاد الفنانون من خصائص الضوء، مما أتاح لهم أن يتحكموا في البناء التشكيلي لأعمالهم الفنية من خلال السيطرة على القوى الضوئية المتباينة وتطويعها لخدمة أهدافهم الفنية.. على أن طرق أدائهم تتغير بتغير طبيعة الضوء المستخدم في الإضاءة، فالأضواء الصناعية داخل المراسم المغلقة دفعت الفنانين لاستخدام الألوان القاتمة، على العكس تماما من الفنانين الذين استخدموا ضوء النهار الطبيعي.. غير أن كلا منهم قد انفرد بالمادة التي تعبر تعبيرا صادقا عن دخيلة النفس في أعماقها السحيقة.

من خلال هذا العرض السريع للدور الذي يؤديه الضوء في بناء القوالب التشكيلية كعنصر أساسي فيها، نجد أن بعض الفنانين استخدموا الضوء من كل زواياه وبكل مقاييسه، ويعتبر عمل هذا الفنان بالذات (رمبرانت) وحدة تشكيلية ترتفع وتسمو على ما حوله من بيئة وعصر لجمعه بين الرسم والتصوير والحفر ولاستخدامه الأمثل للضوء.

إن كل شيء بلوحاته تغشاه الظلال - بما في ذلك الضوء - على أن الضوء يبدو وكأنه يخترق الظلال، ليظهر من خلالها أكثر بُعدا وأوفر إشعاعا، كما تحوط موجات من الظل الداكن بالمواضع المضيئة في العمل، إظهارا لأعماقها وسمكها. لكن الظلال تتكشف على الرغم من ذلك عما بها من أشياء، كما تظهر الألوان - حتى ما كان منها معتما على نحو من الشفافية - كي لا تظهر قريبة من السوداء. كما أنه سعى في أعماله إلى تلطيف حدة التباين بين النور والظل لدرجة قليلة على غير المعهود مثلا في أعمال «كارافاجيو»، كما جرى على تحرير أشكال المرئيات من التحديدات الصارمة كما هي الحال في أعمال «كارافاجيو» أيضا. وعلى الرغم من ذلك فإن هذه الأشكال تظهر أكثر وضوحا مما هي عليه بلوحات «تيتيان».



حراس الليل



والدة رامبرنت

ويركز «رمبرانت» اهتمامه على إحداث التأثير بتلك الأضواء الضبابية في غير ما تباين، وإنه ليهيم باستخدام الظلال الشفافة مؤثرا إياها على استعمال الألوان الصافية، وعلى ما يزيد على لوحاته من غيومية لا يحجب قط تفاصيل المرئيات مهما بلغ عددها، ذلك لأن أشكالها تظهر في توافق تام مع الظلال الشفافة التي تغمرها.
إن أنفا أو إصبعا في لوحات «رمبرانت» ليتراءى من خلال الضوء الذي تغشاه تلك الظلال من دون أن يظهر فيها بشكله المادي، وبهذا تستوى مقدرة الفنان في الكشف عن المرئيات أو إخفائها تبعا لمنهاجه الفني الخاص. فالأشكال عند «رمبرانت» أقرب ما تكون إلى كائنات أثيرية تقمصت صورا من الواقع، فالأضواء فيها توحى بالظلال، إذ تغشاها أجواء ضبابية تنشط إحساسنا بما يتردد فيها من نبض وحركة، حتى لو كانت هذه الأشكال في حالة من السكون.
ومما سبق يتضح لنا أن الفن والفنانين استفادوا من الخصائص التي تميز بها الضوء، مما أتاح لهم التحكم في البناء التشكيلي لأعمالهم الفنية من خلال السيطرة على القوى الضوئية المتغيرة، وتطويعها لخدمة الأهداف الفنية، بتقوية الضوء وخفضه على الأشكال، للحصول على درجات متباينة من الضوء والظل، وهذا باستخدام مصدر واحد للضوء أو لأكثر من مصدر، وبزوايا سقوط متغيرة.

«رمبرانت هرمنسزون فان راين» بالهولندية
Rembrandt Harmenszoon van Rijn

رسام هولندي ولد في مدينة ليدن بهولندا في الخامس عشر من يوليو عام 1606، تلقى تعليمه في جامعة ليدن، واستقر في مدينة أمستردام منذ سنة 1631م، حتى توفي في الرابع من أكتوبر عام 1669م بأمستردام.
ونظرا إلى القوة التعبيرية الكبيرة التي تتميز بها أعماله ولوحاته الشخصية، بالإضافة إلى معرفته العلمية بنظريات الضوء والظلال، وكذلك القيم الإنسانية النبيلة لأفكاره وتأملاته الشخصية حول مصير الجنس الإنساني، كل هذه العوامل جعلته يعد ضمن كبار أساتذة فن الرسم الغربي. كان له أثناء حياته شأن كبير، واشتهر أيضا بأعماله عن طريق الرسم بماء الذهب (الأشجار الثلاثة، قطع المائة فلوران النقدية؛ يسوع يُبشر الناس). وقد تأثر بالفنان «كارافجيو» و«روبنز» لكنه استخدم تأثيرات الضوء ووضع الألوان بحرية ليبرر الحالة العاطفية والنفسية.

النشأة والمجتمع

كان لنشأة «رمبرانت» الدينية أثر مهم على حياته الفنية، ويرجع الفضل في هذا إلى أمه التي أولته رعايتها، وربّته تربية دينية، فمنها عشق الكتاب المقدس، والذي أصبح مصدر وحي له فيما بعد.. وفي السابعة من عمره أرسله والداه إلى المدرسة ليتعلم اللاتينية، وتركها وهو في الرابعة عشرة، والتحق بجامعة ليدن، غير أنه تركها أيضا بعد أن تزود بالمعرفة منها في الأدب والتاريخ الروماني واليوناني القديم، اللذين كانا مصدرا خصبا لبعض الموضوعات التي صورها فيما بعد.. ثم ألحقه والداه بمرسم فنان من أهل بلدته يدعى «جاكوب سفانبورج» ومنه تعرف «رمبرانت» على الفنون الإيطالية. ومكث في مرسمه ثلاثة أعوام.. لكن ولعه بفناني إيطاليا في الجنوب قد تزايد بعد التحاقه بمرسم الفنان «بيتر لاستمان» بأمستردام، والذي يعد المعلم الحقيقي لـ«رمبرانت»، ومن خلاله انتقل التأثير الإيطالي له وخاصة تأثير «كارافاجيو». قضى «رمبرانت» بمرسم «لا ستمان» قرابة ستة أشهر، عاد بعدها إلى بلدته «ليدن». وكانت هذه الفترة كافية لصقل مواهبه، فأنشأ مرسما خاصا به وبزميل دراسته «جان بيفنز».
اتخذ «رمبرانت» في بداية حياته الفنية مساعدين له لاستنساخ أعماله المطبوعة، منهم «جيراردو» و«فان فيليت».. ومن هنا بدأت أعماله في الانتشار ليس في «ليدن» فقط، بل في مدن كثيرة، وعلى الأخص «أمستردام»، وعلى الرغم من صغر سنه فإنه استطاع جذب الانتباه نحوه، ثم انتقل إلى «أمستردام» في أواخر عام 1631، مع بداية ظهور أول عمل له، وهو «درس التشريح للدكتور تولب»، وتزوج بعدها من «ساسكيا فإن أولنبرج» عام 1634، وفي هذه الفترة بدأ نجمه يتألق، فانجذب إلى عمله أكثر من أي شيء آخر، راضيا عن القدر القليل جدا من المسرات، وزاهدا كل شيء إلا متابعة إنتاجه الفني المتنوع بين التصوير والرسم والحفر المطبوع.
وتأتي فترة من أصعب فترات حياته.. تبدأ بموت أمه عام 1641، وبموت زوجته «ساسكيا» في العام الذي يليه، وتتوالى السنون، فنراه في يوليو عام 1656، وقد أشهر إفلاسه لتبدأ فترة أخرى غاية في الصعوبة. وفي عام 1662 ازدادت وطأة الديون عليه، إلى حد أنه اضطر إلى بيع مقبرة زوجته «ساسكيا».. وفي الرابع من أكتوبر عام 1669، ودّع «رمبرانت» عالمنا الذي خسر برحيلة واحدا من بين أعظم الفنانين، والذي ترك وراءه ثروة فنية هائلة.
إننا نتفهم شخصية «رمبرانت» من خلال الزمان والمكان اللذين عاش فيهما.. كذا من خلال أخلاقيات ومثل طبقته الاجتماعية، فهو مجتمع من البورجوازيين العمليين الذين لا يميلون إلى الأحلام أو الروحانيات.. إذ بعد أن تحقق النصر للهولنديين في حربهم إسبانيا إسبانيا، أصبح هناك شعور قومي بالوحدة الوطنية، وفي الوقت الذي مزقت فيه الصراعات الدينية أوروبا بعد ذلك. استطاعت هولندا أن تختار انتماءها الديني بحرية، استنادا إلى قيم ثابتة وواضحة، وهي إلى جانب هذا أخذت تقدم الكثير للعصر العلمي آنذاك.. ومن تفاعلات هذا المجتمع ورؤاه، خرجت مجموعة من الفنانين على رأسهم «رمبرانت» رمز البحث عن النفس الداخلية، و«فرانز هالز» مصور الأشخاص والملامح الخارجية و«فيرمير» شاعر الحياة المنزلية الرقيق. وغيرهم كثيرون أثروا الحياة الفنية في هولندا وفي العالم أجمع.

المسار التطوري لرامبرانت

المرحلة الأولى.. كانت في ليدن، حيث استوحى موضوعاته من الإنجيل أو الأساطير أو الحياة اليومية أيضا، وهو سعيه الدائب وراء أحداث الإنجيل، كان يستخدم كل مهارته الفنية مازجا بين الوصف الدقيق والدراما بلمسة ثابتة مبتعدا عن استخدام النسبيات أو الإيحاءات، ومعطيا لتعليمات أستاذه «لاستمان» أهمية كبرى تظهر في لوحاته الأولى التي يبدو فيها ميله الشديد إلى

الدراسات الدقيقة والمتأنية، ويمكن اعتبار لوحة «القديس بول في السجن» من أنجح أعمال هذه الفترة، على الرغم من تأثير «كارافاجيو» الواضح فيها.. كما أن «رمبرانت» استخدم الضوء استخداما جيدا، باحثا عن تأثيره في لوحاته المتتابعة. إذ تمكن من السيطرة على كميات الضوء الساقطة على أشكاله وزوايا سقوطه، لكنه حتى هذه الفترة لم يكن استخدامه للضوء ليلمس أعماق أشخاصه، بل كان كمظهر خارجي فقط. كما شغف برسم وجوه المسنين والعجائز ناهجا في غالبيتها نهج «كارافاجيو» في الضوء والظل، ولكن بتكثيف دقيق للأحاسيس، التي كانت دائما شغله الشاغل، كما استطاع في هذه الفترة أن يطور أسلوبه تدريجيا.

المرحلة الثانية.. لم تكن مراحل تطوره الفني تنفصل بعضها عن بعض، أو تبدأ في يوم وليلة. لكنها كانت نتاج بحث دائب وعمل جاد ومتواصل، سعيا وراء حقيقة الأشكال ومكنوناتها بعيدا عن زُخرُفها ومظهرها الخارجي. وأعماله في هذه المرحلة بداية لتخلصه من كثرة الألوان، بعيدا عن التفاصيل الدقيقة. هذا إلى جانب الحوار الممتع بين الظل والنور، ولا يكمن جمال لوحاته في هذه الفترة في أوضاع وحركات أشخاصه، بل في تلك الإضاءة الرائعة والموزعة باقتدار على أشخاصه، متخذا مصدرين للإضاءة في العمل الواحد، كما في لوحته «العشاء في آموس»، فصور في هذه الفترة بعض لوحاته ذات الموضوعات الدينية أو التاريخية مثل «صلب المسيح»، «تعمية شمشون أو فقع عين شمشون أمام دليلة»، و«دورية أو حراس الليل»، وتكاد بعض لوحاته في هذه الفترة تنطق بالتعبير عن أثر المصائب التي توالت عليه وأدت إلى إفلاسه.

المرحلة الثالثة.. كانت الفترة الأخيرة في مشواره الفني، وهي فترة الصعاب، فلقد ضيق عليه دائنوه الخناق، فبيعت الأشياء التي تؤول إليه في المزاد بأثمان زهيدة، ومما زاد الحالة سوءًا في هذه الفترة أن الأوضاع في هولندا لم تكن مستقرة. لذلك كانت أعماله تباع بأقل من قيمتها الحقيقية.. وكانت اللوحة في هذه الفترة هي المتنفس الوحيد لترجمة هذا التداخل والاضطراب الشديد داخله. وأعماله الأخيرة لخصت كل آلامه، إذ ظل حتى مماته نهما لضوء يتزايد بريقه كلما اقترب من الموت، وكأنما أراد أن يعبر به عما ظل يبحث عنه طوال حياته داخل نفسه.. ولكي نقف على مدى تطور «رمبرانت» في مراحله الثلاث قارنا بين ثلاثة أعمال له هي: «درس التشريح للدكتور تولب» العام 1632، و«دورية الليل» العام 1642، ولوحته العظيمة «جامعي الضرائب في نقابة عمال النسيج» العام 1662... وتأثر به فنانون كثيرون من وطنه، إذ تأثر به كل من «فان أوستاد» و«جيراردو» و«فابريتوس».. وغيرهم.

الرسم عند رمبرانت

كان الرسم عند «رمبرانت» رد فعل وقتيا للانطباعات المرئية.. وتعبيرا مندفعا وسريعا للرؤى الداخلية التي يبدو فيها الشيء جديدا ومدهشا.. وكان «رمبرانت» خصبا في أفكاره، يُرى ذلك في مئات الأعمال التي وجدت لدي جامعي أعماله، سواء المطبوعة أو المرسومة بالقلم الرصاص أو بالفرشاة، والتي يتلاعب فيها بأحاسيسنا بواسطة ما تحمله من معاني الغضب والكراهية والحزن والفرح... إلخ. فكل شيء مسجل طبيعيا جدا، ونستطيع أن نقرأ في خطوط القلم أو مساحات الفرشاة ماذا تريد كل من هذه الشخصيات أن تقول... إن إحدى محصلات «رمبرانت» الرائعة تكمن في مدى قدرته على جعل سطح الورقة غير المغطى بالحبر يلمع كأنه منبع للضوء في تباين واضح بين الظل والنور.

التسلسل التاريخي في الرسم

وعلى الرغم من أن القليل من رسومه قد سُجل عليها تاريخ الانتهاء من عملها، فإنه يمكننا تأريخ باقي أعماله في الرسم استنادا إلى أن بعضها كان رسوما مبدئية للحفر أو للتصوير. والرسم عنده ينقسم إلى مستويين رئيسيين.. المنقول من الطبيعة، أو من الخيال.. كما أن أفكاره وخيالاته الفنية ومفاهيمه كانت في حالة ثورة وتطور دائمين تتغير بلا ملل لخلق أشكال جديدة وحلول متطورة. وقد كان «رمبرانت» أحد أحسن الرواة في كل الأزمان. إن التاريخ الديني والدنيوي والأحداث اليومية تنساب خلال رسومه كنهر بلا نهاية، أما عن الخامات التي استخدمها فتقع رسومه تكنيكيا في مجموعتين:

1 - مجموعة رسوم الطباشير الملون.

2 - مجموعة رسوم الريشة والحبر.

التصوير عند رمبرانت

وقد قسمناه على النحو التالي:

1 - الضوء في أعمال بعض الفنانين السابقين لـ «رمبرانت».

2 - اللون عند «رمبرانت».

3 - كيف وصل التأثير الإيطالي، وخاصة تأثير «كارافاجيو» إلى «رمبرانت».

4 - نشأته وعقيدته وأثرهما في مراحله الفنية، ثم التصوير عند «رمبرانت»، ونوجزها في الآتي:

إن «تيتيان» برسومه قد خلق آفاقا جديدة في التصوير بكل أنواعه وألوانه.. فورث هذا المنهل «روبنز» و«فان آيك»، ومن هذا المنبع البكر استقى كل من «ألجريكو» و«رمبرانت» و«فيلاسكيز»، وكان لذلك أثره فيهم. فكان استخدامهم لبعض المواد التي ينطلق منها الضوء في قوة تندفع إلى اللانهائية. فتدرجوا بالضوء ناحية الظل فذاب فيه. وقد امتاز كل منهم على حدة بتناوله للمادة التي تعبر تعبيرا صادقا عن دخيلة النفس في أعماقها السحيقة.

وسار «كارافاجيو» على المنوال نفسه، غير أنه استطاع أن يبتكر شكلا جديدا للضوء والظل، وأن يرقى به إلى مستوى الكمال. افتتح بهذا الشكل طرازا للضوء في فن التصوير. وتأثر به كثير من فناني أوروبا في القرن السابع عشر. ويصل هذا التأثير بطريق غير مباشر إلى «رمبرانت»، فيظهر الضوء في أعماله وكأنه يخترق الظلال ليظهر من خلالها أكثر بعدا وأوفر إشعاعا، باحثا عن خفايا النفس البشرية.

اللون والتصميم

واللون عنده في المقام الأول مقصود به إظهار التضاد بين الظل والنور بفلسفة خاصة به. إذ يتبع في ذلك نمطا متميزا بوضعه طبقات متتالية تختلف في سمكها متدرجة من أعمق القاتم إلى أقوى درجات الفاتح.

ويستمد أسلوب التصميم في فن «رمبرانت» وحدته من تأثيرات الضوء فحسب. فلا صلة له بالأشكال الهندسية، لكن أحدا لا يستطيع أن ينتزع إحدى شخصيات



رامبرت وزوجته ساسكيا

لوحاتـه.. إذ إنه يؤكد وحدة التصميم دائما بعنصر الضوء.. والحركة في لوحات «رمبرانت» ليست إلا نبضا توحي به الظلال الخافتة إلى الأجسام فتملؤها حياة، وينتشر هذا النبض بين أجزاء التكوين فتظهر أكثر غنى وأعمق تأثيرا.

التصوير

كان «رمبرانـت» يؤمـن بأن الدعـوة إلى الفضيلة هي جوهـر الدين. ولقد عبر عن ذلك في أعماله، ومن هـذا المنطق كانت وجهته للتضحية بالجمال الدنيوي وعزوفـه عـن تمثيل المظاهـر المادية من أجل الوصول إلى اكتشـاف الحقائق الروحية، فيرتحل مع شـعاعات الضوء الساقط ليلمس أعماق أشخاصه، منفسا عن الحقيقة الداخلية للإنسـان ومسجلا إياها بحس صـادق، فكان الضوء هو مفتاحه السـحري الذي يسلطه على أشـخاصه في ظلماتها فيظهر ما في بواطنها كصفحة الكتاب المقروء.

الحفر

إن القرن الخامس عشر يعد بحق بداية لانطلاقة كبيرة في فنون الحفر والطباعة، ويتضـح هـذا في أعمال الكثير من الفنانـين أمثال الفنان الإيطـالي «بولا بولو» والسـويسري «إيرز جراف».. وفي القرن السـادس عشر في أعمال كل من الفنان الألماني «ديرر» والهولندي «لوكاس فان ليدن» وفي القرن السـابع عشر في أعمال الفنانين «جان فان دي فيلد» و«هرقل سيجرس» و«رمبرانت».

والحفـر في معنـاه العام هو فن قطع أو إحداث نقط وخطوط أو مسـاحات غائرة في سـطح المعدن سواء كان من النحاس أو الحديد.. وكانت الطرق الثلاث المسـتخدمة في الحفـر الغائر على المعـدن في هذه الآونة، هـي الحفر الخطي بالإزميل، والحفر الجـاف، والحفر الحمضي «القائم علـى نظرية تضاد الدهن للحامض».

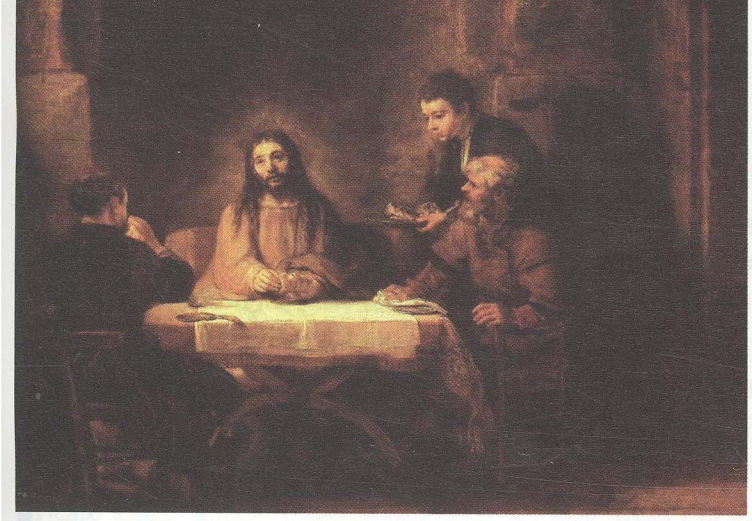
ولقد اسـتخدم «رمبرانـت» الطرق الثلاث في أعمالـه المطبوعة مفضلا طريقتي الحفر الجاف والحفر الحمضي، إما منفردتين أو مجتمعتين في عمل واحد، بفهم واضح بطبيعة كل منهما مع اسـتبصار بمعطياتهما وفي اسـتخدامه لطريقة الحفر الخطي بالإزميل بشـكل بسـيط في تحديد بعض الخطوط الخارجية لأشكاله..

ويعتبر «رمبرانت» من بين أهم فناني القرن السابع عشر لجمعه بين فنون الحفر والطباعة والتصوير والرسم.

وهـو في تناوله لفنون الحفر والطباعة يسـتخدم خامات مختلفة عن تلك التي يسـتخدمها في التصوير والرسـم، والمادة مع اختلافها لا تكتسب صبغة فنية إلا بعد أن تكون يد الفنان قد أعملت فيها فصنعت منها محسوسا جماليا.

وأثر مراحله الفنية في التصوير والرسم يبدو واضحا في أعماله في الحفر المطبوع حتى عام 1640، إذ بعد هذا أخذ الحفر عنده شـكلا خاصا واهتماما منفردا به ولذاته.. وتظهر في أعمالـه المطبوعة مدى قدرته الفائقة في معالجة المادة، على الرغـم من عدم طواعيتها، على أن الحـدود الموضوعة في أعمال الحفر المطبوع ذات اللـون الواحد قد أحالها «رمبرانـت» إلى تنغيمات وتباينات، أعطت اللون الواحـد في طبعاته قدرة على التعبير وصلت إلى حد الكمال متسـاوية مع قدرة الألوان المتعددة في التصوير عنده إن لم تكن قد تفوقت عليها في التعبير الصادق عن فلسـفته القائمة على التباين بين الظل والنور. هذا من خلال تكدسات الظل القائم الذي يحدثه بإبرة الحفر الجاف تارة، وتارة أخرى بالخطوط المتشـابكة الطويلـة والقصيرة التي تحتفـظ بأجزاء من الضوء داخـل تقاطعاتها والمنفذة بطريقـة الحفر الحمضي. وفي حركة النور عنده على الأشـكال التي يسـتجلبها من غياهب الظلمة فيسـلط عليها الضـوء، ليبعث فيها الحياة من جديد. وهو إذ يسـتحضر أشـخاصه من العدم، يقدم لنا من خلالها حوارا ممتعا بين الضوء الساقط عليها وخلفياته المعتمة بما تحتويه من غموض.

وتتضح لنا إنجازاته الأولى، أنها لم تكن لتنحصر فقط في دراساته للصور الشخصية لـه ولعائلته، بل تتضح أيضا في دراسـاته لكل الشـخصيات التقليدية لمجتمعه، بنوعياتها المختلفة.. كما تفوق «رمبرانت» على معاصريه من الفنانين الهولنديين



العشاء في آموس

في إظهـار الجمال العميق والسـحر الرقيق الكامن في الطبيعـة الهولندية التي خلدها في أعماله المطبوعة.

إذا ما قارنا بين إنجازاته الفنية المطبوعة في مراحله الأولى، وبين روائعه المطبوعة في مرحلتـه الأخيرة، خاصة بعد أن أخذ يغير في لوحاته المطبوعة باسـتمرار فلا يـكاد يخلـو عمل طباعي واحد منها من حذف بالمكشـط أو مـن إضافة بإبرة الحفر الجاف أو الأزميل، إما سعيا وراء تقوية التباين بين الظل والنور، أو بهدف تعديـل التصميم كله، على أن هـذه التعديلات قد تبدو لنا تحسينات فقط، إلا أنهـا تبرز لنا وبالدرجة الأولى ما طرأ علـى «رمبرانت» من متغيرات أثرت في رؤاه الفنيـة، فانعكس على أعمالـه المطبوعة ما اعترى حياته في هذه الفترة من نكبات.. وهـذه الانفعالات والأحاسيس تظهر كـردود فعل في أعماله المطبوعة الأخيرة.

ولقد تبع بعض الفنانين «رمبرانت» مقتفين أثره من خلال سـحر وومضات الضوء المتزايد في أعماله والذي خبا بموته، غير أن كثيرا من الفنانين حملوا المشعل نفسه الذي حمله يوما ما باحثا عن الحقيقة الروحية الكامنة داخل النفس البشرية.

بعـد مـرض قصير، توفي «رمبرانـت» في العام 1669م، عن عمر ناهز 63 سـنة. توفي أمير الرسـم، وشكسبير الرسم، وملك الظلال، ورسام الرسامين، هذه بعض الألقاب التي كانت تطلق عليه.

وعـلى الرغـم مما قدمه رمبرانت لعـالم الفن من تراث سـخي، فقد مات فقيرا معدما.

المراجع

1- عنايات يوسـف رفلة، فن الخداع البصري، مؤسسـة دار التعاون للطبع والنشر، 1975، ص 11-16.

2- نعمت إسـماعيل، فنون الغرب في العصور الوسـطى والنهضة والبـاروك، دار المعارف، القاهرة، 1976.

3- بدر الدين أبو غازي، محيط الفنون التشكيلية، دار المعارف، القاهرة.

4- ليونيللـو فينتـوري، كيف نفهم التصوير مـن جيوتو إلى شـاجال، ترجمة محمد عزت مصطفى، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1967.

5- أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، الجزء الأول، ترجمة: د. فؤاد زكريا، مراجعة: أحمد خاكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر.

6- رسالة اليونسكو، العدد 193، عن مقالة «روجر أفرميت»، «روبنز صورة الفنان كرجل عالمي»، مجلة شـهرية، تصدر عن هيئة اليونسكو، رئيس التحرير، ساندي كوفلر، النسخة العربية.

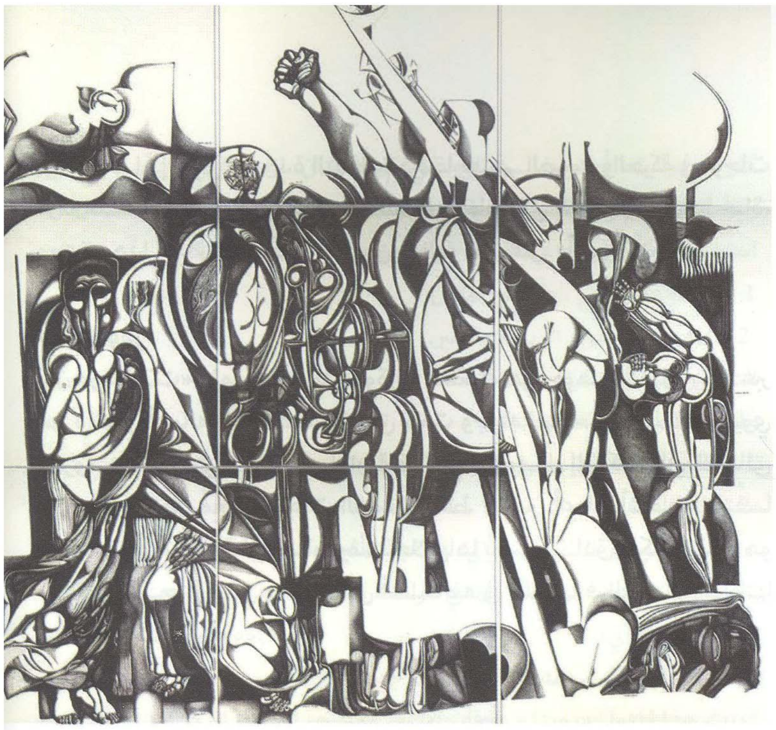
6- ويـل ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثالث من المجلد السـابع، «بداية عصر العقل»، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، جامعة الدول العربية.

7- صوت الفنان، عرض وتلخيص، «سليم الأسيوطي»، مجلة شهرية، مارس وأبريل، 1952.

8- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، «تخطيط لنظرية في علم الجمال»، ترجمة: د. محمد مصطفي بدوي، د. زكي نجيب محمود، مكتبة الأنجلو المصرية.

9- هربـرت ريد، تعريف الفن، ترجمـة: د. إبراهيم إمام، مصطفى الأرناؤطي، دار النهضة العربية، القاهرة.

10- أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال، دار النهضة العربية، القاهرة، 1972.



الذي لا مفر منه 1984-1985

بعد أن ظلت الحداثة تعالج كطريق يمضي في اتجاه واحد من الغرب إلى الشرق، الـ «تيت مودرن» الذي كان يعرف حتى العام 2000 باسم المتحف الوطني للفن البريطاني، ويعد بين أكثر المعارض في عالمنا زوارا (5.3 مليون زائر خلال العام 2012)، يقيم حاليا أول معرض للحداثة العربية الأفريقية في لندن، يتعقب عبره مسيرة السوداني إبراهيم الصلحي في ١٠٠ لوحة، تحكي مسيرة الفنان الكبير على مدى أكثر من خمسة عقود، تحت عنوان له دلالة كبيرة: «حداثي ذو رؤية»، إذ يقدم بعض التصحيح للنظرة السردية الإقصائية للحداثة التي تتبناها المؤسسة المدرسية الرسمية (الغربية الهوى) في تاريخ الفنون.

نادية فتحي
ناقدة تشكيلية - مصر

إبراهيم الصلحي

التشكيلي السوداني الذي ساهم في تطور الفنون الأفريقية

ظل الفنان التشكيلي السوداني إبراهيم الصلحي، لما يربو على الخمسين عاما، أحد أهم رواد الحداثة العربية والأفريقية. تكمن مساهمته التأسيسية الجوهرية في استمرارية إنتاجه الفني، والمدى الواسع لأعماله الفنية التي سبرت أغوار مجمل ما يمكن استكشافه من استراتيجيات التلوين والرسم، وفي اشتغاله المؤثر بفضاء الفكر والتنظير، وبالتالي إرثه العظيم ككاتب وناقد.

ولا شك في أن الصلحي يتميز بمساهماته الإبداعية والفكرية، التي تسطع عبر فضاءات مجمل أعماله النادرة ومفرداته البصرية المبتكرة وأسلوبه المذهل، التي ساهمت مجتمعة في تطور الفنون التشكيلية الأفريقية والعربية بصورة متفردة.

هذا عن الصلحي، أما عن علاقته بالحداثة، فقد تناول إدوارد سعيد الأمر بصورة صائبة ونافذة، حين ذهب إلى أن تاريخ الحداثة الأوروبية السائد تجاهل - بصورة حاسمة - الإضافات الهائلة التي رفد بها الفنانون والثقافات من خارج السياق الغربي مراكز المدن العالمية الكبرى. ويمكن للقارئ إدراك قيمة هذه المساهمة بتمعن، ومن خلال تأثر كثير من المدارس الفنية (التي توسم بالغربية زورا) كالتعبيرية والوحشية، وإنجازات كثير من الفنانين، مثل بيكاسو وجوجان، وتأثرهم بالفنون الأفريقية والبدائية.

لقد ساهم التجاهل الفاضح في تكريس أنماط المحو والتغييب للتأثيرات الضخمة التي قدمها الشرق لممارسات الفن الغربي الحداثي. بينما يحتل إنتاج فناني الشرق الفكري، كما ذهب سعيد، موقعا أساسيا - عند إعادة التفكير فيما تمثله الحداثة الكونية في تداخلها - مع معاصريهم من الفنانين الأوروبيين.

من هنا ترجع أهمية توصيف «تيت مودرن» لمساهمة الفنان إبراهيم الصلحي في إطار السردية الإقصائية للحداثة، كما نُحتت في خاطر المؤسسة المدرسية الرسمية (الغربية الهوى) في تاريخ الفنون. فالمصطلحات المستخدمة في المفاكرة حول الحداثة هي بالضرورة نابعة من المركزية الأوروبية، وكما أوضح كثير من منظري ما بعد الاستعمار، يظل التركيز على التحولات الاجتماعية والتجارب الفنية الغربية هو الهم الأساسي للنظرة المدرسية، وبناء على ذلك تتراجع التطورات الاجتماعية والتعبيرات الفنية من خارج المؤسسة التابعة للمركزية الأوروبية إلى الدرجة الثانية من الأهمية بالنسبة إلى الحداثة الغربية.

نقطة انقلاب

عاد الفنان إبراهيم الصلحي مزهوا إلى السودان بعد أن أنهى دراسته في «كلية سليد للفنون الجميلة» في لندن، على قدم المساواة مع زملائه الإنجليز، إن لم يكن متفوقا على معظمهم. وفي العام 1960 نظم معرضا لأعماله التي تنتمي إلى فترة «سليد» في «فندق جراند» بالخرطوم، لكن لوحاته المرتبطة ارتباطا عميقا بالمدرسة الأكاديمية وبالغرب فشلت في التواصل مع المشاهدين المحليين فشلا ذريعا، فابتئس وغرق مهموما في التفكير في السبب.

في مدرسة التصميم بالخرطوم، تدرب الصلحي على الخط الإسلامي والمعمار وطباعة المنسوجات وتجليد الكتب، مع التخصص في الرسم. ومع الانتقال لمواصلة دراسته في «سليد» غرق إلى أذنيه في التعاليم الفنية الغربية التقليدية،

وأخذ مناهج في نقل الرسوم الحية وعلم التشريح وتاريخ الفن والنقد الفني. وبمداومته على الزيارات المتكررة لمتاحف لندن، وجد الصلحي إلهامه في المجموعات الفنية للمدينة متعددة الثقافات، عابرا من المخطوطات الإسلامية القديمة إلى لوحات عصر النهضة واللوحات الانطباعية لفنانين مثل سيزان وبيسارو وسورا، الذين سرعان ما أصبحت تأثيراتهم واضحة في عمله.

ومع اختيار الفنان المبتئس، بعد فشل المعرض، أن ينأى بنفسه عن اللوحة الغربية قضى الوقت في السفر إلى جميع أنحاء السودان، ومعاودة الاتصال مع المشهد الثقافي والطبيعي لبلاده، بحثا عن الإلهام الفني. يقول الصلحي: «كانت الفترة الممتدة من العام 1958 إلى العام 1961 مرحلة نشاط محموم بالنسبة إليَّ، حيث كنت أسعى وراء تحديد هويتي الشخصية والثقافية. كنت قلقا بصورة كبيرة رغما عن تمتعي بكل ما يرغب فيه المرء من مزايا... عائلة متماسكة وثلاثة أطفال، ووظيفة ممتازة في مدرسة الفنون، واستديو للرسم جيد الإعداد في المدرسة وفي المنزل أيضا. وكانت هذه السنوات، كما اتضح لي لاحقا، حبلى بالتغيرات والتحولات الكبيرة التي مررت بها فيما يتعلق بعملي التشكيلي».

عنصران بأعينهما باتت لهما قيمة كبرى في مجمل أعمال الصلحي التشكيلية. لقد نما وترعرع وهما تشكّلان وجودا دائما من حوله، من دون أن يستبصر جوهرهما حقيقة ولا يعيرهما ما يستحقان من أهمية، باعتبارهما «البديل الأكثر استحقاقا في أسر مخيلة شعوب السودان الشمالي. ولفت عقولهم نحو مستوى من الجماليات يستقيم ويتناغم تماما مع ثقافاتهم وبيئتهم الطبيعية»، هذان العنصران هما بالتحديد الخط العربي والموتيفات الأفريقية الزخرفية.

وقد أفصح الصلحي مرارا عن افتتانه الدائم بالمساحات البصرية التي يتيحها فن الخط العربي، الذي ارتبط ارتباطا حميما لا فكاك منه بذكريات الطفولة، منذ بدايات تعليمه في كتاب أو خلوة أبيه لتحفيظ القرآن الكريم في منزلهم بأم درمان، التي أمها الصلحي مع بقية أطفال الحي. يقول الصلحي: «لقد تأثرت أعمالي التشكيلية باستمرار بتعليمي ونشأتي الدينية. إذ لازمني ذلك منذ البداية في إطار عائلتي وفيَّ، وهذه بديهيات لا أفكر فيها لأنها باتت مطبوعة في كياني».

ألوان فنية جديدة

نتيجة للتوسع في نمط العيش الحضري خلال الفترة الاستعمارية، وتحديدا في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين، ظهرت احتياجات جمالية مرتبطة بذلك النمط، مما استدعى ظهور ألوان جديدة مغايرة في الموسيقى والشعر والفنون البصرية، على حد سواء. وفي هذا الإطار ظهر عدد من الفنانين العصاميين الحقيقيين. إلا أن جذور الفنون التشكيلية السودانية الحديثة تعود إلى نظام التعليم الاستعماري تحت التاج البريطاني، وبالتحديد إلى بداية نشوء التعليم العالي في السودان. ومنذ بدايتها الأولى تم تصميم مناهج كلية الفنون (عبر مراحل تطورها تحت مسميات مختلفة)، وفق تقاليد الفن الأوروبية.

وشكلت الأعمال الفنية التي أبدعها جيل الرواد من خريجي شعبة الفنون، وقد سافر معظمهم للدراسة في بريطانيا في العامين 1944 و1945، شكلت النواة الأولى للحركة الفنية الحديثة في السودان. وتعكس تلك الأعمال بجلاء شديد التزامهم الكامل بتقاليد الفنون الغربية التي تدربوا عليها إبان دراستهم في بريطانيا، وذلك من حيث الأشكال والأسلوب والحساسية الجمالية. فلم يكن من الممكن تفادي هذا الأثر الأوروبي الواضح، على الرغم من أن موضوعات أعمالهم كانت مستقاة، في معظمها، من بيئتهم المحلية ومعارفهم الحياتية كسودانيين في المقام الأول.

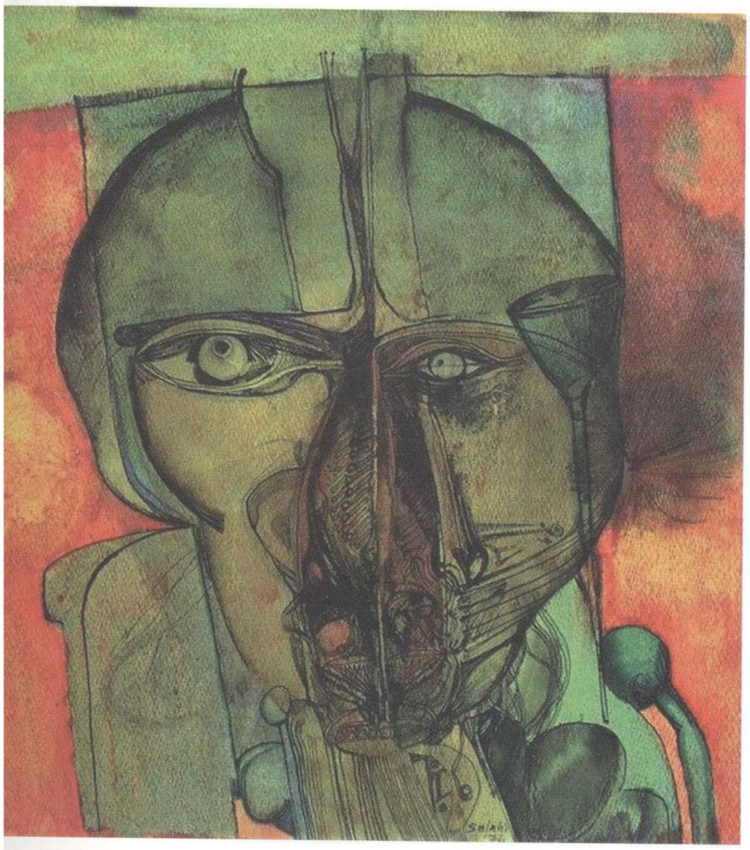
وقد شكل عثمان وقيع الله الاستثناء الوحيد، إذ عمد إلى التجريب المثابر في سبر أغوار فنون الخط العربي، مما قاده إلى اجتراح أسلوب متفرد في الحركة التشكيلية السودانية الحديثة. وليس ثمّة شك في إتقانه المهارات والأساليب التقليدية في الخط العربي، حيث ظهر ذلك بجلاء في العديد من أعماله الأولى، ومن ضمنها تصميمات الخط المحفور على رخام قبر الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في المدينة المنورة.

الحداثة السودانية

وقد تأكد لاحقا تأثير هذا التجريب في فضاءات التجريد الخطوطي لوقيع الله على تلاميذه، ومنهم إبراهيم الصلحي وأحمد شبرين، حيث شكلا معا أعمدة الحركة التشكيلية في أواخر الخمسينيات، والتي صارت مع بداية الستينيات إلى ما يعرف بـ «مدرسة الخرطوم»، التي كانت أحد مظاهر حركة حداثية قيد التخلق في السودان، وهو من أكثر الدول الأفريقية تنوعا ثقافيا، إذ يمكن القول بأن معظم اللغات والأعراق الأفريقية تجد لها موطئ قدم في ترابه. وفي إطار بيئة التنوع هذه، تعايشت أشكال الفنون البالغة الثراء جنبا إلى جنب مع إرث تشكيلي ضارب في القدم، يعود تاريخه إلى التقاليد الثقافية لحضارتي كوش ومروي. وكنتيجة لهذا التنوع أسفر البحث عن وعي وطني جديد يتم التعبير عن مكنوناته عبر قاسم مشترك يسمى «الثقافة السودانية» التي تتقاطع مع كل عناصر تلك التعددية الدينية والإثنية والثقافية، وغالبا ما تجاوزت الجهود المبذولة من أجل ترسيخ تعريف موحد للثقافة السودانية الواقع السياسي والاجتماعي، استشرافا لآفاق إبداعية، تتلخص في فكرة الهجنة الثقافية والخلاسية العرقية. وهكذا ما لبثت تعابير مفصلية جامعة، مثل «الثقافة السودانية» و«الهوية السودانية» و«الأدب السوداني» و«الفن السوداني»، تحتل مكان القلب من الخطاب المعرفي في السودان.

وقد ارتبطت «مدرسة الخرطوم» مع مجموعة من الشعراء والروائيين والنقاد الأدبيين، اجتمعوا تحت مظلة «مدرسة الغابة والصحراء»، كان هاجسها خلق «أدب وفنون وجماليات سودانية حقيقية»، تتماشى مع المحمول الرمزي لاسم «الغابة والصحراء»، ليس فقط من حيث تمثّل تداخل البيئة الجغرافية للسودان، بل أيضا من منطلق هجنته الثقافية بعناصره المستمدة من الإرث الإسلامي وتلك المستمدة من الثقافة الأفريقية.

وتطور المنظور الفكري الذي تطرحه هذه وغيرها من الحركات في تداخل طبقات مختلفة من عناصر الواقع الديني والإثني والاجتماعي - الاقتصادي والفني، والتي استمرت منذ آلاف السنين في السودان. مما يضفي عنصر التفرد على الثقافات السودانية، رغما عن اختلافاتها المائزة فيما بينها، مقارنة بغيرها من الثقافات المجاورة في أفريقيا والعالم العربي.

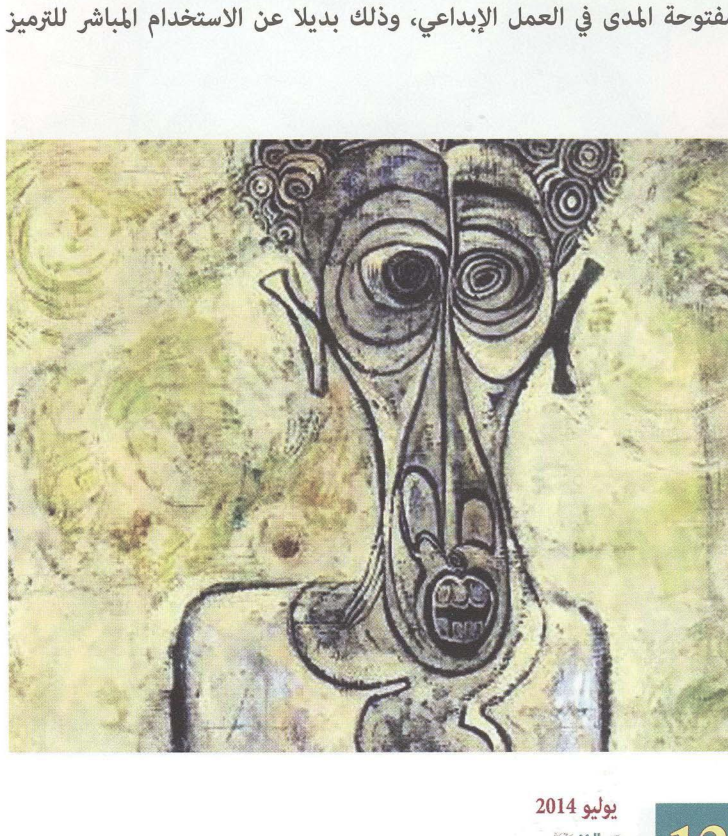


وقد تطور أسلوب وجماليات إبراهيم الصلحي في إطار الهم المشترك لـ «مدرسة الخرطوم»، التي تسيدت عقد السبعينيات وبداية عقد الثمانينيات. وكان ذلك أمرا طبيعيا لأنه عادة ما يتم التعبير عن التعامل مع الوضع الاستعماري وأزمة الهوية التي تنتج عنه، في مجال الفنون والآداب، في صورة سعي دؤوب لا يفتر عن الجذور المشتركة لـ «ثقافة وطنية» ما، والبحث عن إرث مشترك من الرموز والصور والاستعارات والأخيلة، التي تسمو فوق التوترات العرقية التي فجّرها التحديد الاعتسافي، من قبل المستعمر السابق، لحدود الدولة الأفريقية الوطنية المستقلة. وكان هذا السعي استجابة ضرورية وقابلة للاستمرارية لمواجهة الضغوط الكبرى الناتجة عن الثغرات الهيكلية التي خلفها الاستعمار.

تطور المتطلبات الجمالية

لكن «مدرسة الخرطوم» وُوجهت بتحديات جادة وكبيرة من قِبل مجموعة من الفنانين الشباب، ينتمون إلى «مدرسة الواحد» التي تتبنى الاتجاه الحروفي في التشكيل، و«الجماعة الكريستالية» التي وضعت فكرتي «التحول» و«الصيرورة» في مقدمة اهتمامات الفن التشكيلي كقوى جوهرية بديلا لسيادة «السودنة» التي تركز على أيديولوجيا «العودة إلى الأصل» على مستوى الأسلوب والجماليات، وغير هؤلاء ممن اتهموا رواد «مدرسة الخرطوم» بمساندة المركزية العرقية في أطروحتهم الفكرية، وانتقدوا إنتاجهم الفني باعتباره محض ردة فعل للوجود الاستعماري، ورأوا أنه كان يجب على فناني هذه المدرسة أن يكونوا أكثر جرأة ومبادرة في استجابتهم للمتطلبات الجمالية للحداثة والمعاصرة في الفنون البصرية، بدلا من تكريس صورة غرائبية للفن السوداني، باستلاف موتيفات من الفنون والحرف التقليدية (وربما لتلبية الرغبات الجمالية للمشاهد الغربي)، مما يحرمهم من خلق وابتداع أشكال ومواضيع مبتكرة في أعمالهم، فضلا عن إلغائهم جوانب من الحقائق الثقافية الاجتماعية - الاقتصادية الحيوية للسودان، باقتصارهم على استخدام أساليب وألوان بعينها. واهتم فصيل من هؤلاء، اهتماما محوريا، بتلبية ذائقة الجمهور (العامة) الفنية في علاقته بالحراك السياسي الحديث، متأثرين بأفكار فرانز فانون وأميلكار كابرال حول الثقافة الوطنية، خصوصا فيما يتعلق بنقد الأخيرين لدور البرجوازية في العالم الثالث والمثقفين في مرحلة ما بعد الاستعمار.

وأتاح النقد الموجّه لمدرسة الخرطوم، وما تولد عنه من نقاشات، فرص كبيرة لإعادة التفكير في أمر الحداثة السودانية. فطرحت مثلا فكرة العودة إلى جوهر الشكل البصري (الخط واللون والكتلة والحجم والمساحة) كرافعة لاحتمالات مفتوحة المدى في العمل الإبداعي، وذلك بديلا عن الاستخدام المباشر للترميز





إبراهيم الصلحي

اللوني واستخدام الأشكال البصرية والموتيفات الطاغية في أعمال «مدرسة الخرطوم». واشتمل نقد المركزية العرقية التي تمثلها هذه المدرسة على نداء من أجل احترام حق الفنانين السودانيين في الانفتاح للنهل مما هو متاح من الفن العالمي. وقد قاد هذا النداء إلى أن يهتم كثير من الفنانين الشباب بحركات الفن الطليعي في الغرب، وكمثال لذلك ظهرت «المفاهيمية» في مجال الفنون السودانية.

وساهم النقد في توسيع احتمالات التجديد في الأطر الجمالية والفكرية داخل «مدرسة الخرطوم» نفسها. وجاءت الاستجابة النقدية الأبرز لرواد هذه المدرسة من قبل إبراهيم الصلحي، الذي شارك في حوار مستنير ومؤثر مع الفنانين السودانيين الشباب، حول قضايا الهوية والفن التشكيلي والنقد الفني في السودان.

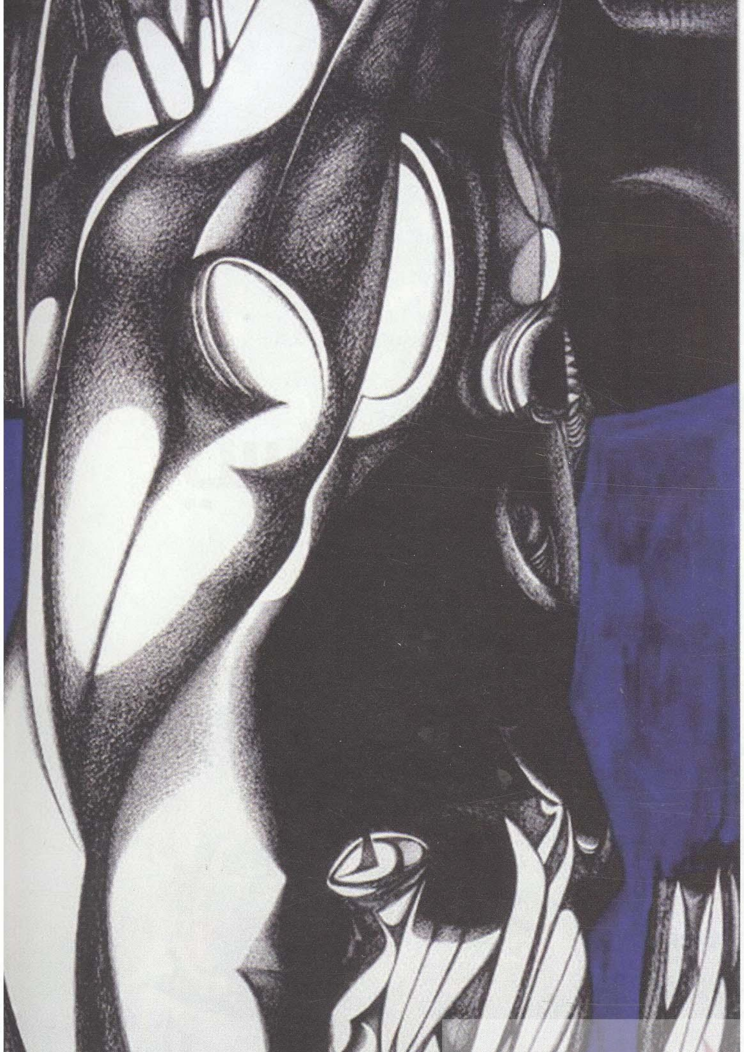
تجربة خاصة ثرية

وإلى جوار هذا الإطار العام كان للصلحي تجربته الخاصة، فقد كانت له مساهمته المتميزة، في بداية الستينيات، في «نادي إمباري» بمدينة أبادان النيجيرية، وهو ورشة عمل تجريبية تُعنى بالفنون والدراما ابتدرها الألماني أولي بيير وزوجته البريطانية الفنانة التشكيلية جيورجينا بيير، وضمت تلك الورشة شخصيات فنية وأدبية، سطعت في سماء الأدب والمسرح والدراما والفنون فيما بعد، مثل وولي شوينكا وشينوا أشيبي. وقد شكّل هؤلاء قمة باهرة في واحدة من أخصب فترات الإبداع والخلق والمبادرة في تاريخ الفن الأفريقي المعاصر.

ولعله المكان المناسب للإشارة إلى أن تعدد التخصصات في تجربة «نادي إمباري» لقي هوى في نفس الصلحي الخلّاقة، فكشف عن فنان متعدد المواهب والغوايات، جرّب العديد من أجناس الإبداع الإنساني خارج نطاق الفن التشكيلي. فقد عرف السودان إبراهيم الصلحي صاحب «بيت الجاك»، وهو برنامج تلفزيوني أعده وقدمه خلال النصف الأول من سبعينيات القرن الماضي، في شكل مجلة اجتماعية - ثقافية جسورة، عَرَفه الناس من خلالها كفنان طليعي، خصوصا من خلال الفقرات التي اشتملت على أداء درامي يتم ارتجاله بصورة تلقائية. ولم يطرق البرنامج أرضا بكرا من حيث المحتوى المحطم للقيود فقط، بل أيضا في تقمُّص الصلحي أدوار شخصيات متعددة مرتبطة بموضوع كل حلقة. وقد تجسدت مهارات الصلحي التمثيلية، مجددا، حين اشترك في تمثيل فيلم المخرج الكويتي خالد الصديق المأخوذ عن رواية الطيب صالح «عرس الزين».

وعود إلى سياق التكوين التشكيلي فقد ترأس إبراهيم الصلحي وفد الفنانين السودانيين الذي شارك في المهرجان الثقافي الأول للفنون السوداء في داكار في العام 1966، كما شارك في المهرجان الثقافي لعموم أفريقيا للفنون في الجزائر في العام 1969. وساهمت هاتان الفعاليتان - بصورة كبيرة - في تكوين حركة فنية لعموم أفريقيا، كما ساهمت في تخلّق جمالية أفريقية عابرة للقوميات وسط الفنانين في أفريقيا والفنانين الأفارقة في المهجر.

هذا كما شارك الصلحي بهمة ونشاط في سلسلة منتظمة من الأحداث غير العادية، مثل مهرجان الشباب العالمي الذي عُقد في وارسو في العام 1955، والذي كشف عن انفتاح الرجل على الآخر، في زمن كانت سمته الاستقطاب



الأيديولوجي الحاد. وعمل الصلحي أيضا كمحاضر وكممتحن خارجي في العام 1970 في قسم الفنون بجامعة ماكريري في كمبالا عاصمة أوغندا. وذهب إلى الولايات المتحدة كفنان مقيم بمنظمة اليونسكو وزميل بمؤسسة روكفلر، وعاش في نيويورك وسافر عبر الولايات المتحدة والمكسيك والبرازيل في أوائل ستينيات القرن الماضي. ودرس التصوير الفوتوغرافي (أبيض وأسود) في قسم الصحافة التابع لمدرسة الدراسات العامة في جامعة كولومبيا في نيويورك 1964 - 1965. ويحكي الصلحي تفاصيل صلته بمجموعة «سبايرال» الفنية للفنانين الأمريكيين من أصل أفريقي، التي ضمت العديد من الفنانين المؤثرين بقيادة روماري بيردن، وافتتانه بفكرة المجموعة المهتمة بتنفيذ أعمال فنية بالأسود والأبيض فقط. ويذكر أنه قام بتنفيذ أعمال على القماش بالأسود والأبيض خلال الفترة التي داوم فيها على حضور اجتماعات المجموعة الأسبوعية. علاوة على ذلك، لم يخف الصلحي ولعه الكبير بالواقعية الاجتماعية التي تميز فناني الجداريات المكسيكيين، حيث نرى أثرهم الواضح على اللوحات الكبيرة التي نفذها الصلحي بالأسود والأبيض.

ظل الصلحي يتعامل بسهولة ويسر مع معطيات النظرات الحداثية والعالمية التي تبدو متناقضة ظاهريا مع الطرح الجمالي والفكري لمدرسة الخرطوم. واستقر المنظور الذي يقبل الآخر المختلف في جميع كتابات الصلحي وتصريحاته، حيث قال ذات لقاء: «غادرت السودان ثم عدت. ثم فجأة بدأت أبحث حولي عن شيء ما، عن أشكال نمطية... لقد كنت دوما مفتونا بالأشكال النمطية في الصناعات الحرفية التقليدية في السودان، وبما يبدعه الفلاحون البسطاء من نقوش وزخارف وتلوين، لكنني أدركت فجأة كل ذلك الجمال كأنما على حين غرة... كأنما تتلقى ضربة قوية مباغتة. كنت قد تعايشت مع كل ذلك الجمال طوال حياتي من دون أن أبصره في حقيقة الأمر. كان علي أن أسافر للخارج والعودة مجددا بنظرة مغايرة للأشياء. حدث كل ذلك عندما بدأت أتبصر في كنه الأشياء من حولي. لقد تجولت في السودان طولا وعرضا أتبصر فيما حولي من أشياء وأشكال يبتدعها الناس في بيوتهم، أسرّتهم ومصاليهم، تبصّرت في الطريقة التي يضعون بها السروج على ظهور جمالهم أو ثيرانهم. وافتتنت بكل ذلك بصورة لا تصدق. وبدأت في تدقيق الملاحظة وبدأت بالرسم».

وعلى الرغم من إفادات الصلحي بأن أعماله صارت أكثر «سودانية» مما مضى، كنتيجة مباشرة لهذه التجربة، فإن أعماله لم تنحصر على وجه الخصوص في هذا الفهم الضيق والخاص للوطنية. وكما يجادل: «على الرغم من قولي إن أعمالي تبدو الآن سودانية من حيث محليتها ونكهتها، فإنني لا أتعامل مع الأمر من منظور المحلية، بمعنى أن أعمالي تمثل الفن السوداني، بل أعني أنها نتاج لما يستطيع أن يقدمه شخص قادم من السودان».

رائد مؤسس

لا شك في أن الصلحي كان من الرواد المؤسسين لمدرسة الخرطوم، وقد ترعرع وتطور في رحم هذه المجموعة من الفنانين، لكنه في بحثه المثابر عن رؤية جمالية مبتكرة وجديدة، سعى بإلحاح إلى رفد أعماله الفنية بعناصر شتى من الثقافة السودانية، وابتدع مقابلا بصريا لدعاوى «مدرسة الغابة والصحراء الأدبية». واشتغل في أعماله على نسخ تراكيب وبنيات مثل الخط العربي والرموز الهيروغليفية المستقاة من التماثيل وعناصر العمارة القديمة في المنطقة، وصبّها في قوالب حديثة. ولجأ الصلحي في أعمال التلوين والرسم إلى الأشكال النمطية التقليدية والعناصر الزخرفية المتاحة في الخط العربي، وهو تقليد ذو أهمية كبيرة في شمال ووسط السودان، كما استخدم الموتيفات الإسلامية المعروفة، مثل الهلال وتصاميم الأرابسك. واستفاد الصلحي أيضا من موتيفات غير إسلامية الطابع مثل الأوجه والأشكال التي تشبه الأقنعة، وعناصر الطبيعة ممتزجة بأشكال مستمدة من الإرث الإسلامي.

لم تكن ذخيرة الصلحي البصرية محصورة في السودان، بل تعدت الحدود الوطنية لتعانق عناصر أو موتيفات ذات جذور قارية، بل وتبنى رؤية أفريقية في ممارساته وتطبيقاته التشكيلية، وفي آفاق اهتماماته الجمالية. وببصيرة نافذة قادرة على التنبؤ بموجات العولمة العاتية ومحو أهمية الجغرافيا، بذل الصلحي جُلّ جهده ووقته في تذويب التناقضات التي غلّفت الفن التشكيلي. في إطار ما يمكن تسميته بالفن السوداني الحديث والجماليات السودانية الحديثة، المرتبطين بمجتمع الفنان المحلي والعالم بأسره، في الوقت نفسه. ومن ذلك يمكننا التشديد على حقيقة أن اهتمامات الصلحي الفكرية والفلسفية الجمالية لم تنم وتتطور بمعزل عن التيارات المتقاطعة للحداثة العالمية.

هكذا نجح الصلحي في مزج التقليد بالحداثة، متمثلا أفكارا متباينة من مصادر بصرية معاصرة وقديمة، من كل من أفريقيا ومن الحضارة الإسلامية والعربية ومن الحضارات النوبية والقبطية، إضافة إلى التأثيرات الغربية، في عرس حقيقي خلاق للفنون والثقافة السودانية والعربية. وهكذا نجح في خلق لغته وتطبيقاته الخاصة المتفردة في التلوين، وكان لإبداعه أثره التكويني التأسيسي المائز في أعمال جيل بأكمله من الفنانين السودانيين، وترك آثرا لا ينمحي على مشهد الفنون العربية والأفريقية الراهن.

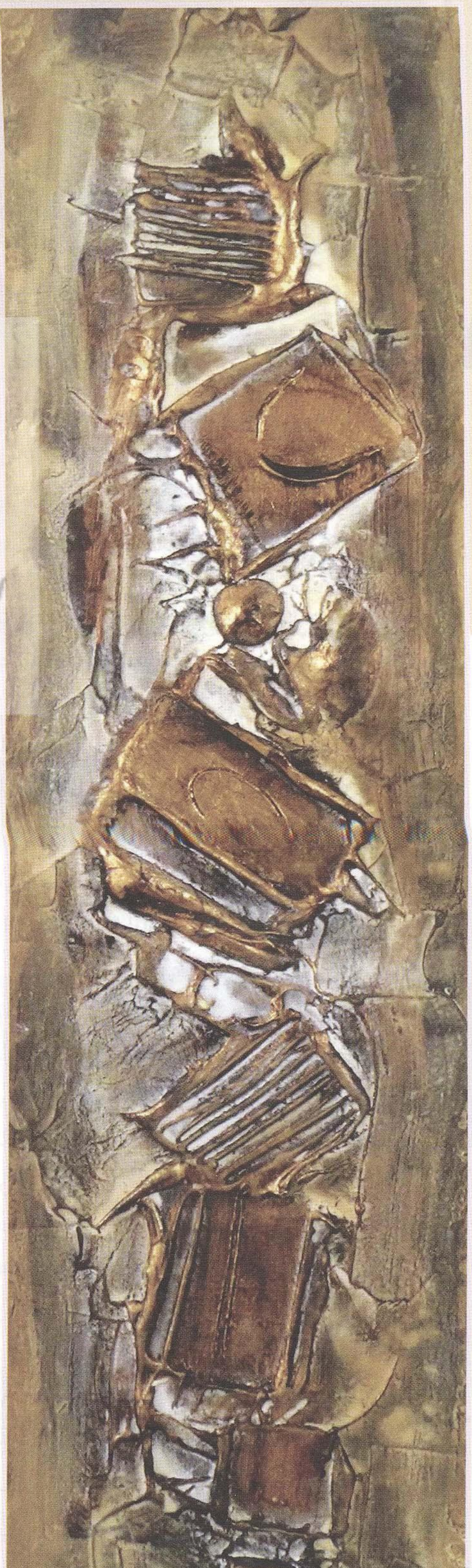
إن موضعة مساهمة الصلحي في فضاءاتها الثلاثة، المحلي والقومي والعابر للقوميات، تطرح رؤية نافذة وعميقة لمساءلة الحداثة الأفريقية في إطار الحداثة كفكرة كونية، يحتل التاريخ الأفريقي في سياقها مكانه الطبيعي كجزء لا يتجزأ من التاريخ العالمي. فمن أكثر التصورات إثمارا وتفاؤلا تلك التي تحلم بالتخلي عن ثنائية المركز/ الهامش نهائيا، والأخذ بدلا من ذلك بدراسة أنماط استمرارية وتداخلات الحداثة أينما كانت، والدفاع عن الحداثة كمشروع كوني غير قابل للتجزئة. إذ يستحيل إنكار الحضور الطاغي للكتاب والطلاب والفنانين من المستعمرات السابقة، في كل من لندن وباريس وروما وعواصم أوروبا الأخرى.

(الأثر) لجمال مليكة

يستلهم من التراث المصري الأصيل

في معرضه الأخير بجاليري الكحيلة يعرض الفنان التشكيلي المصري جمال مليكة أحدث تجاربه تحت عنوان «الأثر» أو EROSION، تلك التجربة التي تعبر في رأيه عن أثره والبصمة التي يتركها للعالم، وهذه هي المحاولة الثانية لمليكة في تقفي أثره في الوجود، وكانت الأولى في معرضه المشترك مع أعمال النحات العالمي أوجست رودان - بجاليري هاي هيل لندن 2010 والتي يعتبرها إحدى أهم المحطات في مسيرته الإبداعية، كما يقول، وعليه فقد عرض في معرضه الأخير لوحتين عرضتا فيه كأثر لهذا الحدث.

سماء يحيى
فنانة تشكيلية وناقدة - مصر


رزنة ورق ذهب على خشب 22x80 سم

يرينا مليكة في لوحاته ذلك العالم الوسط بين الكون الذي ندركه والكون الذي نحسه، عالم الصور والتمثيلات، عالم المادة واللامادية، هذا العالم الذي هو واقعي ومتماسك وأزلي تتجسد فيه الروح و«يتروحن» الجسد، ويتولد التجلي في هذا العالم الباقي والأزلي الذي يحتفظ بأثر كل منا، ذلك العالم الذي يضم الأحداث الرمزية في واقعها الحقيقي وليس المتخيل، عالم الحساسية المدركة بالعقل، فكل أثر في هذا الكون له وقعه، مهما كان متناهيا في الصغر، كأثر الفراشة التي إن رفت بجناحها في أقصى العالم تؤثر في دورة المناخ في الطرف الآخر، الأثر هو كل ما يتبقى منا في رحلتنا الأرضية، ويراه مليكة كقطرات الماء التي تتوالى على جبل فتنحته وتشكله كنحت في الصخر، ومجموع تلك الآثار هو ما يعيد تشكيل وترتيب الكون وما يحدث الفرق فيه، وقد عبر الفنان عن رؤيته هذه في لوحاته المتراوحة الألوان بألوان طيف الروح (الأحمر والأزرق والأصفر والأسود والأبيض والبني لون الرمال»، والملامس الغائرة والبارزة والأجسام المجردة التي يبدو كأنها أطياف أو أشباح وهياكل أجسام متحللة ومجردة. واستبعد اللون الأخضر لأنه في رؤيته الخاصة جدا تعبير عن الخير والخصوبة والعطاء، وكما قال: ليس أنا من يحكم على الأخضر في أثري بل الآخر، واستعمل في هذه الحيوات المجردة التي تركت بصمتها وأثرها لونَ الذهب الذي لا يتحلل ولا يفنى، ويبقى عبر الأزمنة مستلهما إياه من ميراثه المصري القديم في إظهار قيمة خاصة للذهب.

ومليكة دائما ما لعب في أعماله الفنية على ثلاثة محاور، هي التقنية العالية في الخط واللون، التكوين الصرحي المجرد في الوقت نفسه، الاستلهام من تراثه المصري الأصيل بروحانيته وثرائه وخصوبة وحرارة ألوانه، وربما يبدو ذلك واضحا من العناوين التي اختارها للوحاته (أنافورا - رجال الصحراء - الوجد - الأثر - أحفورة)، أما تكوينات جمال مليكة وموتيفاته الأيقونية فهي

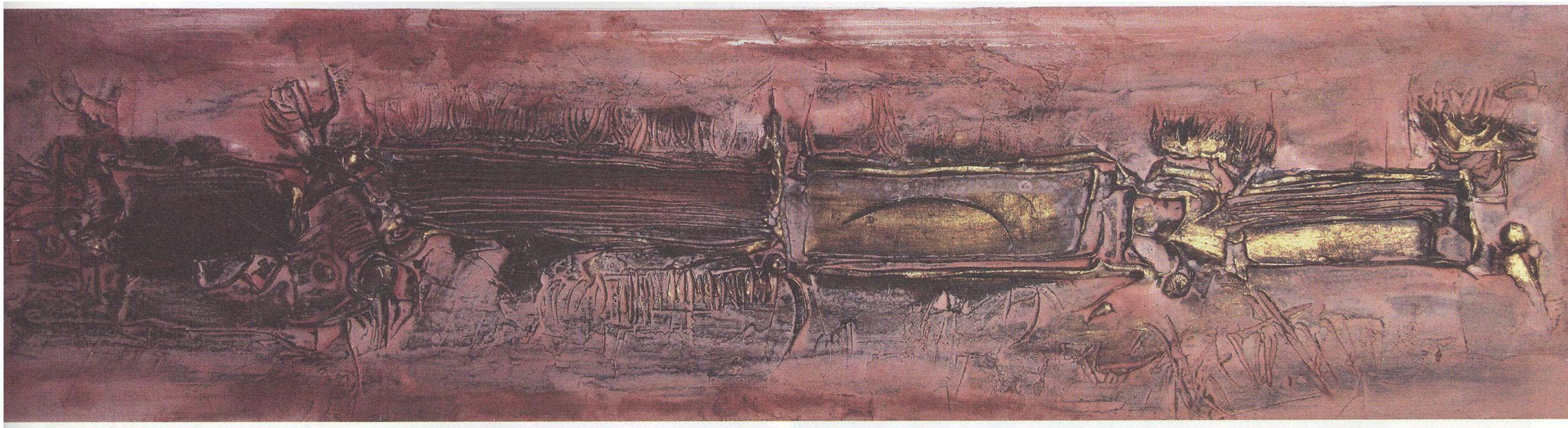

عرضت في لندن مع أعمال أوجوست رودان

نتاج تجربته الشخصية وتعبيره عن رؤيته للواقع وما ورائه، ففي نطاق بحثه عن أسلوبه الخاص وهويته الشخصية عثر على طريقته المميزة، سواء في الحركة داخل اللوحة أو في مزامنة الأوضاع والعناصر التي كونت وجود مليكة الخاص على اللوحة، فهو لا يعد نفسه منتميا إلى أي مدرسة أو حركة تشكيلية بعينها، وربما كان هذا التفرد والتميز هو ما دفع بالناقد الراحل الكبير كمال الملاخ (مكتشف مراكب الشمس) إلى تقديم مليكة في معرضه الأول في القاهرة، ويكتب عنه قائلا: «في الخيال الثائر بكل إبداع. أعمالك الفنية تذكرني وتنقلني للتو إلى أجواء أساطير الحضارة وعوالم الإيمان».

فقد سعى جمال مليكة جاهدا، عبر رحلته مع الفن التي بدأت في مصر منذ طفولته في مركز القاهرة للموهوبين حيث تتلمذ على يد أساتذة كبار مثل راغب عياد وحامد ندا وغالب خاطر، سعى إلى ترك بصمته وأثره المستمد والنابع من تراثه الأصيل المتأثر والمتفاعل مع دراسته وتأثره بتجربته المكتسبة من العيش لأكثر من أربعين عاما في إيطاليا، حيث وظف دراسته والمهارات التي اكتسبها خلال دراسته بأكاديمية بريرا للفنون بميلانو في ابتكار أسلوبه المميز في لوحاته الذي يجمع ما بين التجريدية والتشخصية، وتراثه الماضي فيه يمثل جزءا من الحاضر والبيئة المحيطة به، هذه البيئة ليست ماضيا بل حاضر ملموس في ذهنه وتجاربه ومخيلته، فماضيه هو جزأ من معرفته بالحاضر، ليوجد بذلك رؤية مميزة صهر فيها تجاربه وشخصيته ومعتقداته وخيالاته وأحلامه، واكتشف مساره المميز الذي ميز مسيرته الفنية عبر تطورها منذ البدء وحتى الآن.

تلك المسيرة التي كان فيها الإنسان وعلاقته بالزمان وما يتركه من أثر ومازال هو قضية مليكة الشاغلة؛ فأعماله ما هي إلا مشاهد من الإيقاع المتدفق والمتناغم بين الإنسان والطبيعة المحيطة به، مولدا بذلك رؤية دائرية للزمن تتجدد فيها الحياة ورصده لآثار الروح في الجسد الفاني، وهنا يقول مليكة إنه يرى آثار الحيوات التي يمثلها كآثار البيوت والمنازل من شباك طائرة فوق القاهرة، تلك البيوت الفارقة في الرمادية بعشوائيتها وتراكبها وعدم انتظامها في فسيفساء تشبه أرواح قاطنيها في بنائهم وتنافرهم وتضادهم وضبابيتهم، مكونين صورة كلية، هذه الصورة تكوّن وجود المدينة الذي هو في رؤيته صورة مصغرة من وجود العالم وكينونته، كل بيت منها جزء، وكل جزء أثر. كما أن كل حياة جزء من الأثر الأعمق والأقوى والأكبر في الكون، للبيوت حياة وتاريخ وذكرى، كما للأشخاص، وكلاهما أثر لا يزول.

أما إن سألت مليكة عن فلسفته التشكيلية فسوف يضرب لك مثلا «بأديب يكتب على ورقة بيضاء، وهنا هو لا يضيف من وجهة نظره أسود على أبيض، بل يحذف من الأبيض ليخلق عالمه الخاص»، كذلك ما يقوم به مليكة هو نوع من خلق نظام معين من فوضى الشخوص والأشكال



من الأعمال التي عرضت فى لندن مع أعمال أوجوست رودان

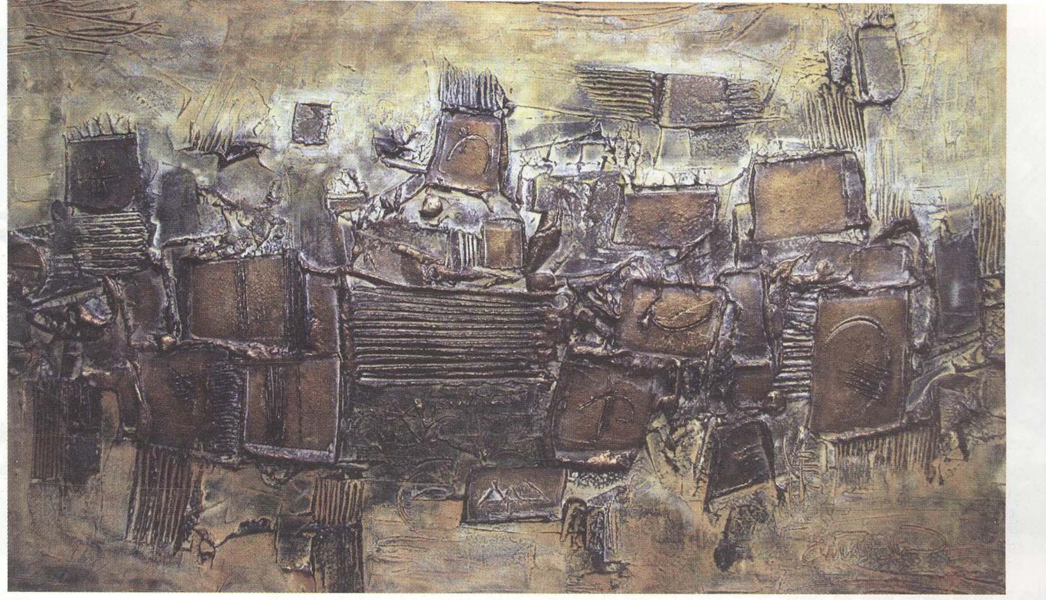
التي حوله، فإيقاع اللوحة يعكس نوعا من الوحدة وسط التنوع، وتعكس نغمة الاستمرارية وسط السكون، ما يعكس جزءا من عواطفه وحالته النفسية، الخط فيها عنده من أهم أولوياته، أما اللون فهو دائما البطل الرئيسي في لوحات مليكة، ولعل دقته في اختيار اللون هي التي تترك ذلك الإيحاء عند المتلقي في أن عناصر اللوحة ليست وحدها ولكنها في تفاعل مع الكون والطبيعة، تبدو كأنها سابحة في بحر كوني خلال رحلة خارج إطار الزمن وبلا مكان، محلقة في وجود مطلق كأنه ينحت شخوصه على جدار اللوحة ويخرجهم من نسيجها بألوان وأكاسيد براقة متوهجة تعود إلى مخزون بصري ثري من ذاكرة الطفولة لتصبح اللوحة في هذه الحالة بمنزلة موازنة بين النظرة التجريدية والتمثيل الواقعي، وتأتي كاستعراض مطلق للون وماهيته، ففي أغلب رسوم مليكة أصبحت الأشكال نفسها مجرد نقطة للتركيز ونقطة لتجميع التجربة الإبداعية الناتجة عن تجربته الروحية والحياتية؛ لتأتي شخوص مليكة التي يشكلها بالخامات ويصورها بالألوان ويحفرها ويحملها بالإشارات هي غاية في التنوع والكمال والتميز والابتكار أيضا، ويظهر فيها تلك التقنية التعبيرية العالية التي هي نتاج سنوات من البحث والتنقيب، فلوحاته هي خلاصة تجربة وجود على قيد الحياة يشعر معها المتلقي في اللوحات بنوع من القوة الخفية التي تربط الحياة اللامرئية الموجودة بداخل الفنان (روحه) بفعله الفيزيائي المتمثل في عملية الرسم؛ فتصبح هذه العملية قناة للتعبير عن القوة الحيوية الكامنة في أعماق الجسد الإنساني، وتلخيصا للعلاقة بين الإنسان والطبيعة، حيث تظهر الخبرة الجمالية نفسها في حلول بسيطة من دون صعوبة في إيجاد وسيلة للتعبير عنها، فنجد أن مليكة عندما يرسم مشهده دائما ما يوجد حلقة وصل بينه وبين هذا المشهد بإحساس حداثي؛ فرؤيته الفنية دوما ما تغوص أعمق من سطح المشهد العادي؛ معبرة عن



رزنة وورق على ذهب 80x22 سم

معان ربما تكون اختفت أو توارت عن السطح، ولكن لا بد من إعادتها إلى الذاكرة، لأنها لا محل لها من النسيان، وهو يطرح مفاهيم بسيطة في لوحاته تتعدى في رسالتها الأحاسيس المادية العادية إلى أحاسيس مجردة فيرى المتلقي بابين خفيين في اللوحة، أحدهما مؤدٍ إلى السماء يوصل إلى مفاهيم روحية مجردة نقية، والآخر يفتح على الأرض، تعبر فيه شخوصه بوابات ترقد فيها أرواح أجدادهم لتبدو أعمال مليكة كأنها إحياء لحضارة وميثولوجيا دفنها الزمن واكتشفها هو ليقوم بنفض التراب عنها في محاولته لاكتشاف جوهر الوجود وسماته في أجداثها التي تحمل في ثنيات عظامها البالية بعضا من أجزاء اللغز الكوني.

فكل لوحة من لوحات مليكة هي بمنزلة منظومة عضوية عبر فيها عن رؤيته اللامتناهية للكون، واللوحة من وجهة نظره هي اكتشاف لمنطقة جديدة في المطلق بحثا عن حقيقة كونية أو حتى محاولة لكشف ظواهر هذه الحقيقة، وهو ما يتضح جليا في أعماله التصويرية البارزة والتي على الرغم من أنها للوهلة الأولى تبدو للمتلقي كأنها تحمل طابعا غربيا، غير أن النظرة الفاحصة المتأنية لها يظهر فيها مدى إغراقه في ثقافته ومحليته، وإن كان هو نفسه لا ينكر أن أعماله تحمل تأثيرا ينعكس في طبقاته الديناميكية، ولكنه مجرد إطار للجوهر الروحي والنابع من أصوله، فالمشهد هو مشهد ثقافته الأصلية وتقاليد أهله وجذوره، بالإضافة إلى تاريخه الشخصي وتفاعل تجاربه معها، والفكرة هي فكرة الكون الوسيط (الروحانية الأيقونية الأثر والشغف والولع بالخلود والربط بين السماء والأرض)، هي ما يميز مشهد اللوحة هنا بالدرجة الأولى برغم الأثر الغربي، هذه اللوحات تبدو كأنها طبقات ديناميكية متتالية متفاعلة بعضها مع بعض، ومع ما حولها من فراغ كما يقول مليكة «أنا في أعمالي البارزة أحاول أن أوجد علاقة كونية بين اللوحة وما حولها من فراغ من خلال ما تشغله طبقاتها وبروزاتها من فضاء»،



رزنة وورق ذهب على خشب cm 130x100

موجدا بذلك حالة من التناغم مع اللامتناهي.

كذلك نجد أن الفنان شُغل في أعماله البارزة بفكرة علاقة الإنسان بما حوله وما يتركه من أثر وما يطرأ على هذا الأثر من تغير من جراء تفاعله مع البيئة المحيطة، مجسدا استمرارية زمانية من خلال إيجاد نوع من التوتر السطحي غير المنتظم، ومحدثا تناغم بين الغائر والبارز على سطح اللوحة بطبقات من الراتنجات ثم أوراق الذهب، وينهي عمله باللون فوق طبقات من ذهب، رمز الخلود المستمد من حضارته الفرعونية، ليصبح اللون والأثر هما بطلي الأحداث، فاللون هو الذي يعطي الديناميكية والحيوية للعمل ويتوغل بين طياته، سواء كان لونا واحدا مثل الرمادي أو الأزرق؛ جامعا بين ألوان الأثير ولون الخلود، أو بينه وبين مجموعة من الألوان الصارخة كدرجات الأحمر، دلالة على حرارة الأرض ووهج المكان والحياة، خالقا عالمه الخاص على سطح لوحته، هذا العالم المميز الذي هو انعكاس للوجود ورؤيته لحل اللغز الكوني؛ ففي عالمه المجرد لا يوجد سعي إلى إعطاء حياة أو لإيجاد حياة هي موجودة فعلا، ولكن في إطار هذا العالم المغلق المجرد المكتفي المتوحد المعبر عنه بالقليل جدا من الخطوط، وبألوانه القوية الصريحة الصارخة في رقصة كونية لا نهائية تشعر بإيقاعها في إيقاع اللوحة المنسجم، عالمه هذا يحمل في داخله كل عوامل الاكتفاء والاكتمال والنغمية التي تجعله يحمل في داخله مفاتيح بدايته ونهايته وحله للغز الوجود من وجهة نظر صانعه.



من معرض جمال مليكة مع تماثيل أوجست رودان - لندن

نبذة عن الفنان



- فنان مصري يقيم في إيطاليا منذ أكثر من 35 عاما.
- درس بأكاديمية بريرا للفنون الجميلة - ميلانو إيطاليا.
- حاصل على درجة الدكتوراه في التصوير، ثم درجة الدكتوراه في السينوجرافيا.
- شارك في العديد من المهرجانات والمحافل الدولية، ونال العديد من الجوائز والتكريمات من أهمها: حاصل على 9 ميداليات رئيس الجمهورية الإيطالية.

حصل على 3 ميداليات «قداسة البابا يوحنا بولس» بابا الفاتيكان.

حصل على جائزة بينالي القاهرة عن مشروع «داخل البار كود» 2003.

حصل على لقب نحات العام 2011 التي تمنحها جريدة ال جورنال الإيطالية.

حصل على الميدالية الشرفية لامبروجينو لمدينة ميلانو.

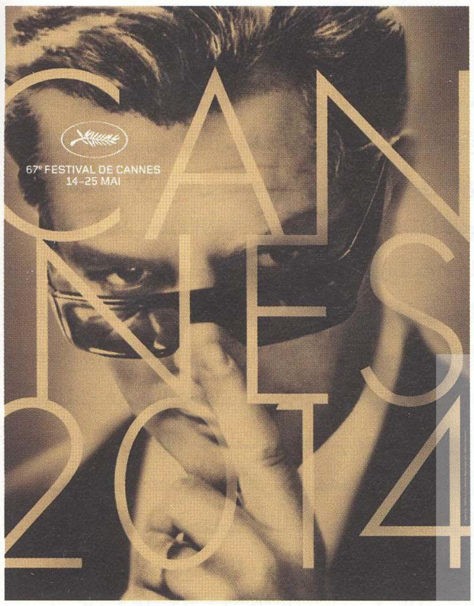
- له العديد من المعارض الشخصية في مصر وفي عواصم عالمية متعددة من أهمها: معرض خاص مع 40 قطعة نحتية من أعمال النحات العالمي أوجست رودان - جاليري هاي هيل لندن 2010.
- أشرف جمال مليكة على العديد من المهرجانات الدولية وشارك في تأسيسها ولجان تحكيمها.
- جمال مليكة أحد مؤسسي بينالي شرم الشيخ الدولي الأول للفنون وكان قوميسير له عام 2013.

كشف حساب عن مرحلة كاملة في نقطة تحول مهمة

مهرجان كان 2014 .. نظرة نقدية

جرت فعاليات دورة مهرجان كان السينمائي الدولي السابعة والستين (2014) في أجواء استثنائية، إذ أنهى جيل جاكوب (83 عاما) رئاسته للمهرجان بهذه الدورة، بعد 14 عاما استطاع خلالها أن يسهم في تطوير أنشطته، ويحافظ على صورته في طليعة مهرجانات العالم. ومن هنا لم يكن غريبا أن تشهد الدورة الاستثنائية أسماء لامعة ومؤثرة ارتبطت قبلا بالمهرجان، بل وفازت بجوائزه، تشارك في المسابقة الرسمية أو في تظاهرات المهرجان الأخرى، من أمثال المخرجين جان لوك جودار ومايك لي ودافيد كروننبرج وكين لوتش والأخوين داردين وأوليفييه أسايس وصوفيا لورين وغيرهم. واللافت أن مشاركة هؤلاء لم تكن مجرد «مهرجان» احتفالي، إذ قدموا عددا من الأعمال المبهرة، أهلتهم لجوائز جديدة.

منى خليل
ناقدة سينمائية - مصر



بوستر دورة 2014 من مهرجان كان السينمائي

شهدت الدورة حضورا عربيا (سورية وتونس والكويت والسعودية والجزائر ومصر والإمارات العربية ولبنان) إيجابيا، وإن كان هامشيا، إذا استثنينا مشاركة فيلم المخرج الموريتاني عبدالرحمن سيساكو «تمبكتو» في المسابقة الرسمية (بين 18 فيلما) على السعفة الذهبية، التي تعد أكبر جائزة سينمائية في العالم. وقد أضفى زخما على المشاركة العربية حضور المكسيكية سلمى حايك التي قدمت نفسها بوصفها لبنانية تمثل «المرأة العربية»، للاحتفال بالفيلم الذي تعده عن كتاب «النبي» لـ جبران خليل جبران.

افتتح المهرجان كالعادة بفيلم أثار جدلا واسعا هو «جريس أميرة موناكو» Grace of Monaco، ذلك أن قصة الفيلم تحتوي على كل ما يغري بنقلها إلى الشاشة، من شخصية شهيرة ساحرة، وحكاية مفعمة بالعواطف والرومانتيكية، وارتباط بمشاهير ونجوم وقادة سياسيين، فإلى جانب جريس (أدت دورها نيكول كيدمان) والأمير رينييه (الممثل تيم روث) كان هناك الرئيس الفرنسي الراحل تشارل ديجول، والمخرج الأشهر ألفريد هيتشكوك، ومغنية الأوبرا اليونانية ماريا كالاس، والثري اليوناني الشهير أوناسيس وآخرون. فضلا عن أجواء الريفيرا الفرنسية وطبيعتها الساحرة.

وانطوى الفيلم على عدد من العلاقات اللافتة، كالصلة بين الفن والسياسة وكواليسهما، والصلة بين السينما والحياة الواقعية، والعلاقة بين ضفتي المحيط الأطلسي والتباينات الثقافية بينهما، فجريس نجمة أمريكية شهيرة باتت أميرة في إمارة أوروبية، تقع في القلب من ارستقراطية القارة العجوز. وقد اختار القيمون على الفيلم أن تدور حبكة أحداثه خلال السنوات الأولى من حياة جريس كأميرة في موناكو، حيث حاول المخرج ألفريد هيتشكوك إغراءها بالعودة إلى السينما.

وبعد تجربة ناجحة للفرنسي أوليفييه دهان مخرج الفيلم في تقديم أفلام السيرة (المغنية الفرنسية أديث بياف) بدا مراهنا على أداء كيدمان، الحاصلة على العديد من جوائز التمثيل وفي مقدمتها «الأوسكار»، عن أدائها لدور الكاتبة الإنجليزية فيرجينيا وولف في فيلم «الساعات».

لكن فيلم «جريس أميرة موناكو» لم يقدر على الخروج بحبكة ناجحة من جملة العوالم التي حرص على الخوض فيها، والحديث عن شخصيات تاريخية مازالت حاضرة وبقوة في الذاكرة، والتطرق إلى أحداث سياسية رافقت سيرتها. وقد حفل الفيلم بكثير من المفارقات وربما التناقضات، وظل أسير «حكاية سندريللا وأمير أحلامها» الميلودرامية، وما يحيط بهما من مؤامرات. وبدلا من تأكيدات المخرج على صدقية الأدوار في الحياة، غرق في خلق بهارج لوت عنق الحقائق، لتقديم حبكة مشوقة وحكاية مملوءة بالتوتر والتشويق.

تيرنر وتألق التعبير البصري

ولعل الحديث عن «جريس أميرة موناكو» يجرنا إلى ملمح من الملامح الأساسية التي ميزت هذه الدورة من مهرجان كان، وهو «أفلام السير الذاتية للمشاهير»، ولعل البداية المناسبة تكون مع «السيد تيرنر» Mr.Turner فيلم المخرج الإنجليزي الكبير مايك لي، الذي اشتهر بعوالمه التي تصور الحياة اليومية، لكنه عكف في هذا الفيلم على تصوير ربع القرن الأخير من حياة فنان رائع، هو الرسام وعضو الأكاديمية الملكية للفنون جي. إم. دابليو تيرنر (1775 - 1851). ذلك الرجل الغريب الثوريّ البصير وفير الإنتاج (تتجاوز أعماله عشرين ألف لوحة)



المخرج كورنيل موندريتسو مع الممثلة جوفيا بشوتا والكلب بادي أبطال الفيلم الفائز بجائزة مسابقة نظرة ما



تيموثي سبول الفائز بجائزة أفضل ممثل عن فيلم السيد تيرنر

عانى كثيرا من السخط والانتقادات، على الرغم من أنه كان فنانا معروفا في حقبته، لخروجه على التقليد، والتمهيد لثورة غيرت معالم الفن الحديث.

وقد لف الاتقان والتألق كل مشهد في هذا الفيلم، كأن مضمونه نضح عليه، فاللقطات وإطاراتها والضوء الذي يغمرها كانت عناصر تناولها فريق العمل، كأنه يرسم لوحات مبهرة، ساهم في تألقها الأداء المتمكن للممثل تيموثي سبال (الذي فاز بجائزة أفضل ممثل عن دوره)، حيث نجح في تجسيد شخصية تيرنر المشاكسة والحادة، وقدّم أداء لافتا، حرّك في المشاهد التعاطف برغم أن تيرنر يبدو شخصا قبيحا، «يبرطم» طوال الوقت بدلا من أن يتكلم، وعلى الرغم من استغلاله ربة منزله المشوهة، وإساءة معاملته لعائلته وتخليه عنها.

والمفارقة أنه ينجح، مع الطاقم الفني للفيلم بقيادة مايك لي، في إبهار المتفرج ببورتريه الفنان- برغم عدم إخفاء كل تلك المساوئ - عبر إلقاء الضوء على حساسيته ورقته التي خلدها في أعمال متألقة.

صائد الثعالب

ويسلمنا سياق «السير الفيلمية» إلى رائعة فنية أخرى تمثلت في فيلم المخرج الأمريكي بينيت ميللر «صائد الثعالب» Foxcatcher، الذي دارت أحداثه حول شخصيات ووقائع حقيقية. ففي العام 1996 أطلق الملياردير الأمريكي جون دي بونت (الممثل ستيف كاريل) وريث الأسرة العريقة التي تمتلك مصانع كيماويات هائلة، ثلاث رصاصات على ديف شولتز، المصارع المرموق الحائز الميدالية الذهبية، فقتله من دون معرفة سبب محدد لتلك الجريمة. وقد حكم على القاتل بالسجن وتوفي في محبسه في العام 2010. وحول جريمة القتل نسج كاتبا السيناريو المرموقان دان فوترمان وإي ماكس فراي خيوط الفيلم، ليطرقا دروبا مختلفة، تطرح كثيرا من الافتراضات التي يمكن أن تقود إلى تفسير تلك النهاية المأساوية العنيفة. فالملياردير الشاذ المريض بالبارانويا، الذي ظل يعيش في كنف أمه المسنة (فانيسا ريدجريف) التي تعشق تربية الخيول النادرة، كان نموذجا للطبقة العليا التي تنتج متعصبين يتمسكون بسيادة أمريكا، وبين ما شغله كثيرا قدرة السوفييت (في حينه) على تربية رياضيين لا يقهرون، مما دفعه إلى السعي إلى صنع مصارعين يؤكدون السيادة الأمريكية ويقهرون السوفييت في دورة سيئول الأولمبية. وقد جهز مزارعه بالملاعب والمستحدثات، واستعان بمارك شولتز بطل المصارعة الذي حصل على الميدالية الذهبية في أولمبياد لوس أنجلوس في العام 1984، ثم بشقيقه الأكبر ديف من أجل إنجاز هذه المهمة.

ويكمن أساس النجاح الفني (فاز بينيت ميللر بجائزة أفضل مخرج) هنا في دقة اختيار ممثلي الأدوار الرئيسية، وخلق وشائج علاقات حقيقية بينهم وبين الشخصيات التي يؤدونها، مما يقتضي كثيرا من البحث والدرس والتعلم. وقد كرس بينيت ميللر في بناء المشهد، إلى جوار السيطرة المدهشة على الأداء المدروس والمونتاج الدقيق، فضلا عن الاهتمام بمكونات الصورة التي تتميز بالديكورات التي تسهم في تجسيد ملامح الشخصية، بل وتضيف إليها: العلم الأمريكي الموجود فوق المكتب الكلاسيكي الفخم الذي يجلس وراءه دي بونت، وبورتريهات لينكولن وجورج واشنطن...، وديكورات شقة مارك، ثم مسكنه في الضيعة و...، ولا جدال في أن براعة مدير التصوير يسرت في إنجاز المونتاج على النحو الدقيق الذي جاء به.

بهجة الشباب وثورته

وقد كان بين أفلام المسابقة الكبرى أيضا فيلم المخرج البريطاني الشهير كين لوتش (77 سنة) «قاعة جيمي» Jimmy's Hall وهو سيرة - أيضا- للسياسي الأيرلندي جيمي جرالتون، الذي قضى عشر سنوات في الولايات المتحدة بعد الصدام مع الكنيسة والحكومة في بلاده، قبل أن يعود مرة أخرى وينشئ قاعة لمناقشة أفكاره مع شباب ما بعد الحرب الأهلية. وقد أعلن كين لوتش اهتمامه بالأفلام الوثائقية، والعودة إلى البيئة، الزمانية والمكانية، والنفس السياسي الملحمي (التي منحته السعفة الذهبية للمهرجان في العام 2006 عن فيلم (The Wind That Shakes the Barley)، بعيدا عن الأفلام الكوميدية التي كان قد تحول إليها خلال الفترة الأخيرة.

وقد تميز الفيلم في جوانب عدة، لكن يمكننا أن نفهم تخطي الجوائز له إذا قرأنا ما قاله كين لوتش: «أعتقد أن الوضع في أيرلندا هو الوضع السائد في عدة بلدان أوروبية... نحن نعيش تحت قبضة الليبرالية الجديدة، وإن كان جيمي حيّا اليوم لقاوم القوى الكبرى والشركات متعددة الجنسية التي تتحكم في كل شيء تقريبا. يجب أن نكافح هذا الأمر».

وكان بين أفلام السيرة داخل المسابقة أيضا فيلم المخرج الفرنسي بيرتراند بونيلو «سان لوران» Saint Laurent عن مصمم الأزياء الفرنسي الأشهر إيف سان لوران، الذي يعكس صخب الحياة في باريس خلال القرن العشرين.

وقد تناول أكثر من فيلم سينمائي سيرة لوران، كواحد من أكثر الشخصيات الفرنسية المثيرة للتأمل، ومن هنا عدم تكرار الفيلم الجديد لسابقيه، علاوة على تمتعه بقدر عال من التميُّز البصري

وعلى طريق قريب من السيرة الذاتية أيضا أتى عدد من الأفلام الأخرى؛ ففي إطار المشروع الجديد للمخرج ديفيد كرونينبرج في هجاء الحياة الرأسمالية المُعاصرة. يتتبع فيلم «خرائط حياة النجوم» Maps to the Star حياة ممثلة كانت نجمة في هوليوود قبل أن تخفت الأضواء من حولها، وعلاقتها بعائلة طبيبها النفسي وابنته المراهقة المدمنة... وقد جمع كرونينبرج نخبة مميزة من الممثلين: جوليان مور (التي فازت بجائزة أفضل ممثلة) وجون كوزاك وميا واسكوسكا وروبرت باتنسون وقادهم في توليفة لا تصوِّر فقط آليات العمل في هوليوود بل تسخر منها ومن العالم على هامشها.

كما يحكي فيلم المخرج الفرنسي أوليفيه أساياس «سيلس ماريا» Clouds of Sils Maria قصة ممثلة ناجحة تدعى ماريا أندرس، تبدأ حياتها في التداعي حينما تحصل ممثلة شابة على دور في فيلم جديد، هو الدور نفسه الذي أطلق شهرة أندرس،

مما يسهم في حصارها بهواجس العمر والزمن والماضي، ويجعلها تقرر الانعزالِ بصحبة مساعدتها في مدينة «سيلس ماريا» السويسرية.

دور أوسع للسينمائيات

وإذا أضفنا هذه الأفلام إلى فيلم الافتتاح «جريس أميرة موناكو»، وبنظرة بعين الطائر إلى لجان تحكيم أقسام المهرجان، وبالذات المسابقة الرئيسية التي ترأستها المخرجة جان كامبيو وتشكلت أغلبيتها من السينمائيات لخلصنا إلى القسمة الثانية التي شكلت ملامح هذه الدورة، وهي الاهتمام بدور النساء، ومع ذلك ركزت رئيسة لجنة التحكيم في كلمة لها على ضرورة إتاحة فرص أوسع للسينمائيات، معربة عن تذمرها من سيطرة الرجال على المجال.

وجدير بالذكر في هذا الصدد أن جائزة المهرجان الكبرى منحت للمخرجة الإيطالية الشابة اليتشا روهرفاتشر إحدى المشاركتين الوحيدتين في مسابقة «السعفة الذهبية»، عن فيلمها «العجائب»، وهو يتطرق إلى مسألة الطفولة والبراءة وعلاقتها بالعالم الخارجي وبرؤية الكهول، عبر قصة عائلة من أربع بنات يربين النحل في بيت والديهن في قرية نائية. وتستقبل العائلة ولدا منحرفا ومنزويا لمحاولة إدماجه مجددا في «الخلية» العائلية، وقد تميز فيلم «العجائب» برقة ودقة كبيرتين في تناول أبعاد التفكير الثاقب بشأن الإنسان في ضعفه وقوته.

كما أن جائزة الكاميرا الذهبية التي تمنح للموهبة الواعدة في أول عمل إخراجي لها كانت من نصيب الفيلم الفرنسي «فتاة الملهى»، وهو إخراج جماعي لمخرجتين هما ماري أماشوكيلي وكلير برجر ومخرج واحد هو صموئيل تاييس.

ويقدم الفيلم حكاية أنجيليك التي تعمل في ملهى على الحدود الفرنسية الألمانية، وعلى الرغم من أنها في الستين من عمرها، تحب حريتها وعملها، حتى أنه عندما يقنعها زبونها الدائم ميشال بالزواج منه، تتركه في ليلة الزفاف لتعود إلى مكانها في الملهى.

بيات شتوي

وبين السمات البارزة التي ميزت الدورة أفلام المشكلات النابعة من المأزق الاقتصادي الذي تواجهه كثير من بلدان عالمنا، وما يعانيه العاملون البسطاء في إطاره، وقد حلق هذا الجانب عاليا بمآثر فنية، كان على رأسها فيلم المخرج التركي نوري بيلجي جيلان «البيات الشتوي» الذي فاز عن جدارة بالسعفة الذهبية كأفضل فيلم في دورة «مهرجان كان» هذا العام. وفي هذا الفيلم يعزز المخرج نهجه السينمائي الواقعي الخاص الذي وضعه في مقدمة المشهد السينمائي العالمي كأبرز مخرج في السينما التركية، وهو نهج يقوم على اكتشاف جماليات اليومي والعادي، وتصوير واقع الاستلاب الإنساني، وتحليل طبيعة العلاقات الإنسانية وظلال العلاقات الطبقية عليها.

وفي فيلم «البيات الشتوي» يقدم جيلان معالجة لشخصيات اختارها من مسرح تشيخوف بقدر كبير من الحرية وأعاد زراعتها وأقلمتها في بيئة تركية. وهو يشير في العناوين في نهاية فيلمه إلى اعتماده على مسرحيات تشيخوف في سيناريو الفيلم، لكنه لا يلتزم بنقل عمل كامل إلى الشاشة، بل يختار شخصيات بعينها إلى جوار طريقة المعالجة والنظرة إلى العالم.

وأمام فيلم يستغرق عرضه على الشاشة 3 ساعات و16 دقيقة، يمكننا الحديث عن أهمية البطء والإحساس بالملل في فيلم جيلان، الذي يعمق إحساسنا برتابة وكآبة الحياة اليومية التي تجري على وتيرة واحدة وواقع الاستلاب الذي يتكشف على مهل، وكعادة تشيخوف يمور تحت رتابة الحياة اليومي توتر داخلي وصراع حاد في دواخل شخصيات مأزومة غير قادرة أبدا على تغيير واقعها.

يأتي بعد ذلك فيلم «السفينة» Leviathan للمخرج الروسي أندريه زياجينتسيف الذي فاز عنه أوليج نيجين بجائزة أفضل سيناريو لما أنجزه في إطاره، وهو إعادة صياغة لسفر أيوب في الكتاب المقدّس، يدور حول رجل يُكافح ضد رئيس بَلدة فاسدة، قبل أن تحدث كثير من الكوارث التي يَعْجز عن فهمها أو التعامل معها.

ويستعين زياجينتسيف بالاستعارة حول نهاية العالم في تناول نوبات القلق التي تنتاب رجل يعيش في قلق دائم، تسيطر عليه مخاوفه من المستقبل. وهو يستمد إلهامه بشكل خاص من رواية مشهورة لتوماس هوبس مرتبطة بالتفكير في العلاقة بين الفرد والدولة: «النظرة التي يلقيها هوبس على الدولة هي نظرة تفلسف على العقد المبرم بين الإنسان والشيطان. فهو يراها كوحش تسبب الإنسان في نشوئه لتفادي اندلاع حرب «الجميع ضد الجميع»، ومن الرغبة التي يمكن فهمها في الحصول على الأمن مقابل الحرية باعتباره الشيء الأصلي الوحيد الذي يمكن امتلاكه».

يومان وليلة

ومن الأعمال البديعة في هذه القسمة فيلم الأخوين البلجيكيين لوك وجان بيير داردان «ليلة بين يومين» **Two Days, One Night**، عن ضرورة التضامن وسط اللهاث الشرس المضني وراء الحفاظ على العمل والحياة. وكعادتهما يختار المخرجان شخصية في أزمة، هي ساندرا (الممثلة ماريون كوتيار) المهددة بفقدان عملها، والمنهارة نفسيا من جراء الخوف على مستقبل عائلتها البسيطة: زوجها العامل في أحد المطاعم وطفليها. لقد عمدت إدارة العمل إلى وضع خيار إبعادها عن العمل كمقابل لمنح كل من زملائها في العمل مكافأة 1000 يورو، فإذا صوتوا لعودتها يخسرون المكافأة. وكان على ساندرا محاولة كسب تصويت الآخرين إلى صفها عبر مهلة قصيرة



فيلم العجائب الفائز بجائزة المهرجان الكبرى



المخرج التركي نوري بيلجي جيلان يتسلم جائزة السعفة الذهبية



لجنة تحكيم المسابقة الرئيسية والأغلبية فيها للنساء

هي عطلة نهاية الأسبوع.
وهكذا تشكل أزمة البطلة، خلال محاولتها كسب تصويت الآخرين إلى صفها، إطارا تتكشف فيه حكايات وحبكات ثانوية تصور واقع بسطاء العاملين في سيناريو قوي محكم.
تفشل ساندرا في إقناع الأغلبية، فتتدخل الإدارة بمكيدة أخرى بعد اكتشاف قدرتها على التأثير في الآخرين، ولمعاقبة بعض من تضامنوا معها، فتقدم لها عرضا بالعودة إلى العمل يتضمن التخلي عن العامل الأفريقي المؤقت الذي صوت لها وعدم تجديد عقده، لكن ساندرا ترفض، حتى لا تعرضه لما تعرضت له، متمسكة بتجربة التضامن الإنساني التي كانت أعظم ما خرجت به من محنتها. وقد جرى كل ذلك بأسلوب سينمائي متقشف أكثر ميلا إلى الوثائقية، تتعرف فيه على صفات الشخصيات ودوافعها ونصيبها من الصدق والكذب من خلال السلوك وليس الكلام، وهذا الأسلوب يمتد إلى الأداء التمثيلي الذي يتسم بالطبيعية والتعبير المقتصد والبعد عن المبالغة أو الميلودرامية «الفاقعة».
إن قوة فيلم «يومان وليلة» تنبع من الصورة البانورامية التي يرسمها لحياة العاملين البسطاء، وتصوير العمل باعتباره مسؤولا عن التكوين التكاملي للشخصيات في مختلف النواحي النفسية والأخلاقية و... والأهم إضاءة ضرورة التضامن في اللهاث الشرس المضني وراء الحفاظ على العمل والحياة.

المشاركة العربية

نأتي أخيرا إلى المشاركة العربية التي تمثلت أساسا في فيلم «تمبكتو» Timbuktu للمخرج الفرنسي (من أصل موريتاني) عبدالرحمن سيساكو. وبرغم أهمية موضوع الفيلم الذي تناول معضلة الجماعات الإسلامية المتشددة، فقد قارب سيساكو موضوعه بكم كبير من الصور النمطية والقوالب الجاهزة، التي تنتشر في وسائل الإعلام العالمية، وتنتصر لصورة سطحية تفشل في سبر أغوار واقع بالغ التعقيد. وقد تعمق مأزق الفيلم حين هيمنت تلك النمطية على بناء شخصياته التي تناثرت وسط حبكة مهلهلة توزعت على أكثر من خيط سردي من دون نجاح في جمعها.
وهكذا تلجلج الفيلم في لغته السينمائية وفي تعامله مع موضوعه، لمصلحة تعزيز الصورة النمطية المقدمة عن دول العالم الثالث في الغرب.
وقد كان هناك عدد من الأفلام العربية الأخرى التي شاركت في أقسام المهرجان الرسمية وغير الرسمية. أولها فيلم «ماء الفضة» السوري للمخرج أسامة محمد وسيماف وئام بدرخان، الذي إدرج ضمن المختارات الرسمية للمهرجان لكن خارج المسابقة. وقال تيري فريمو إن حضور أسامة محمد وسيلة للاحتفاء بالسينمائيين العرب، وللتدليل على أن هنالك حراكا في المنطقة العربية. وثانيها فيلم المخرج المصري عمر الزهيري «ما حدث بعد وضع حجر الأساس لمشروع الأساس بالكيلو 375» وهو من المختارات الرسمية، وشارك في مسابقة «سينيفونداسيون» المخصصة جوائزها لطلاب معاهد السينما.
عرض فيلم «شلاط تونس» للمخرجة كوثر بن هنية، وذلك بعد اختياره من قبل جمعية الأفلام المستقلة للتوزيع، وهي جمعية تعمل على مساعده الأفلام المستقلة في كل بلدان العالم. وفيلم المخرج الكويتي الشاب عبدالله الوزان «عربة الفلافل» الذي تم اختياره للعرض ضمن تظاهرة «ركن الأفلام القصيرة»، وكذا فيلم «حرة» لمعز كمون التونسي، وفيلم «باساج أنيفو» لأنيس جعاد بكان الجزائري، كما عرض فيلم «هيدا كابلر» البريطاني، وهو من إنتاج سعودي.
وقد ساهمت سلمى حايك الممثلة اللبنانية الأصل بشهرتها في أن تجعل من فيلم الرسوم المتحركة المأخوذ عن كتاب «النبي» لجبران خليل جبران حدثا في المهرجان، برغم عدم مشاركته في أي من الأقسام؛ إذ حرصت على إقامة حفل خاص قدمت فيه مقاطع متعددة من العمل وهو في طور الإنتاج، بحضور عدد من المشاركين في إنتاجه، كما استضافت عددا من النجوم لدعم محاولتها، ومن بينهم الممثل الفرنسي الشهير جيرار ديبارديو.
ولا يفوتنا في النهاية أن نلفت إلى عدة إشارات:
الأولى: هي أن المخرج القدير جان لوك جودار (83 عاما) فاز هو والمخرج الكندي الشاب كزافييه دولان (أصغر المخرجين سنا في كان- 25 عاما)، معا، بجائزة لجنة التحكيم الخاصة، فيما يبدو تأكيدا لتواصل الأجيال ولشباب جودار الدائم، حيث كان فيلمه «موت اللغة» هو الأكثر تجريبية وشبابية وتحليقا في آفاق الفن السينمائي، من حيث لغته البصرية وأسلوبه الإبداعي.
الإشارة الثانية: إن «نقابة المخرجين السينمائيين الفرنسيين» حولت تكريمها الذي كان مقررا لآلان رينيه إلى خانة «أسبوع المخرجين» الذي تشرف عليه، وعرضت فيلمين له: الأول روائيّ قصير بعنوان «أغنية سايرين» (1958)، والثاني روائيّ طويل بعنوان «العناية الإلهية» (1977). وذلك في عزاء لرحيله عن 91 عاما في الأول من مارس 2014، فقد أشاع غياب صاحب «هيروشيما حبيبي» (1959) كَمَدا في وسط سينمائي احتفل بفيلمه «أن تحبّ، أن تشرب، أن تغنّي» (2014) في مهرجان برلين، الذي توّجه بجائزة «الدبّ الفضي»، لأنه «يفتح الباب أمام التحليق إلى آفاق جديدة»، قبل اكتشاف أنه كان يمنحنا وصيّته الأخيرة.
الإشارة الثالثة: إن بطولة كأس العالم لكرة القدم كانت حاضرة في دورة المهرجان، قبل شهر على انطلاقها، مع عرض فيلم United Passions ضمن المسابقة، وهو الفيلم الذي يتحدث عن تاريخ كأس العالم، وكيف وجدت الفكرة وانطلقت لتصبح المسابقة الأهم على مستوى كرة القدم. ذلك أن الممثل الفرنسي جيرار دي بارديو هو البطل الرئيسي في الفيلم، كونه يجسد شخصية جول ريميه، رئيس الفيفا من العام 1921 إلى 1954، وهو صاحب فكرة إقامة بطولة كأس العالم وأول من نظمها في العام 1930 في الأوروجواي.
الإشارة الأخيرة: إن السينما الإيطالية كانت ضيف شرف الدورة على أكثر من مستوى، فإلى جوار شعار الدورة الذي حمل صورة شهيرة للممثل الكبير مارشيللو ماستورياني، وتكريم صوفيا لورين كضيفة شرف للدورة، ومشاركتها في «دروس السينما» وعرض فيلمها الجديد «الصوت الإنساني» مع ابنها المخرج إدواردو، فضلا عن عرض كوميديا فيتّوريو دي سيكا «زواج على الطريقة الإيطالية» (1964) التي تألقت فيها، إلى جوار ذلك احتفت اختيارات كلاسيكيات كان (عشرين فيلما) بإيطاليا احتفالا بنشأة سينما الويسترن الإيطالي، وكان فيلم سيرجيو ليوني «حفنة دولارات»، أحد روائع الكلاسيكيات الإيطالية المعاصرة فيلم ختام دورة مهرجان كان الاستثنائية، في سابقة هي الأولى من نوعها.

موهبة استثنائية تجسد الدور ويأكل قطعة من روحها لتضمن لأدوارها البقاء

ميريل ستريب .. الأسطورة التي قالت: «أنا الأوسكار»

أفكر الآن أن تلك النظرة التي تطل من عيون ميريل ستريب هي السبب وراء كل شيء... بمجرد أن تظهر على الشاشة ينسحب كل ما في المشهد لتبقى تلك الممثلة الكبيرة بألقها وموهبتها، وتلك الطلة التي يمكننا عبرها النفاذ إلى روح الشخصية التي تجسدها.

عيون ميريل تحمل روحا للدور الذي تؤديه، تقدمه لنا بكل عذاباته وحيرته وحزنه وفرحه. تقدم لنا إنسانية الدور... قلبه. لهذا هي تختلف عن كل الباقين، وعن كل من مر على السجادة الحمراء في تاريخ السينما، هي ساحرة حقيقية وموهبة استثنائية، تجسد الدور ويأكل قطعة من روحها، وبذلك تضمن لأدوارها البقاء.

نهى محمود
كاتبة - مصر



ولدت ماري لويز ستريب، الشهيرة بميريل ستريب، في العام 1949 في نيوجيرسي، بالولايات المتحدة. والدتها هي ماري وولف وكانت فنانة، وكان والدها هاري وليام ستريب صيدلانيا. درست الدراما، وحصلت على ماجستير في الفنون الجميلة من جامعة ييل.

بدأت مشوارها الفني بتمثيل عدد من الأدوار المميزة على خشبة المسرح ثم شاركت في أول فيلم لها هو Julia في العام 1977.

بدأت مشوارها مع الأوسكار مبكرا جدا، مع فيلمها الثاني The Deer Hunter أو «صائد الغزلان»، الذي رشحت عن دورها فيه للأوسكار كأحسن ممثلة مساعدة في العام 1978.

لكنها حصلت على الأوسكار الأولى في العام التالي عن دورها في فيلم «كريمر ضد كريمر» في العام 1979، وحصدت الأوسكار الثاني عن دورها في فيلم «اختيار صوفيا» في العام 1983، ثم حصدتها أخيرا عن دورها في فيلم «المرأة الحديدية» في العام 2013، وبين هذه المرات من الفوز والمرات العديدة لترشيحها للجائزة كانت حكاية فنانة كبيرة جسدت أدوارا مهمة وصعبة، سواء كانت أدوار بطولة مطلقة أو مشاركة مع فنانات أخريات، كدورها في فيلم «الساعات» (The Hours)، الذي أنتج في العام 2002، والذي شاركتها بطولته كل من جوليان مور ونيكول كيدمان التي حصلت فيه كيدمان على الأوسكار، حيث أدت دور الكاتبة فيرجينا وولف.

أدت ميريل، في هذا الفيلم، دور محررة الكتب في نيويورك كلاريسا فوغان، وهو تقمص حديث لشخصية السيدة دالواي التي كتبتها فيرجينا وولف برؤية عصرية، في الدور كانت منهمكة في ترتيب حفلة لعشيقها السابق ريتشارد براون المريض بالإيدز بمناسبة تكريمه لحصوله على جائزة البوليتزر في الشعر عن كتابه الأخير.

تبدو ميريل في هذا الفيلم لاهثة، تحاول باستماته إسعاد كل من حولها، لكن التعاسة المخيمة على روح كلاريسا جلية، لا تختفي وراء ابتسامتها وهي تشتري الزهور للحفل، ولا وهي تبث الحماسة في صديقها الشاعر الذي يرفض حضور حفل التكريم... تتضح تعاستها في مشهد انفجارها في البكاء عند مجيء صديق قديم لحضور الحفل، ويخبرها بأنه ذهب مرة في زيارة البيت القديم الذي شهد علاقتهم جميعا بذلك الشاعر، فتقول له: «لا بد أنك شجاع لتذهب إلى هناك وتواجه حقيقة أننا جميعا فقدنا مشاعرنا إلى الأ بد»، يفتح هذا المشهد بوابة الحزن الموارب ويتركه يتسع حتى النهاية، عندما تجيء أم الشاعر التي هجرته في الطفولة وانتقم منها لذلك في مذكراته، جاءت لتحضر دفنه، بعدما ألقى بنفسه من شرفته قبل ساعات من بدء حفل تكريمه.

كلاريسا التي لديها بنت، وتعيش مع عشيقة لها بعدما خذلها حب الرجال، وتمتلئ بالضغط والانفعالات في كل

مرات ظهورها في جزئها الخاص في هذا الفيلم والذي أنهته بمشهدها الصامت وهي تسمع اعترافات الأم التي هجرت عائلتها، تنظر إليها بصمت وتقول عيناها كل شيء، وانتهى هذا الفيلم البديع الأخاذ الحافل بالساعات التي تخص مشاعر النساء الثلاث بصوت فيرجينا وولف وهي تقول كلماتها التي تركتها لزوجها في الخطاب قبل الانتحار، بينما نرى على الشاشة ميريل ستريب بملابس النوم وعلى وجهها ابتسامة راحة تغلق أبواب البيت وتطفئ اللمبات وتخلد إلى الصمت والهدوء.

دورها في فيلم «الشك» (Doubt) كان معقدا، الفيلم كله كان يطرح إشكالية كبيرة عن الشك والإيمان... كانت مباراة محكمة بين ميريل ستريب وفيليب سيمور هوفمان، حيث جسدت هي دور الراهبة الصارمة التي تمثل الروح المحافظة للكنيسة، بينما أدى هو دور القس الذي يمثل تيار التجديد، ويرى أن الدين أصله حب البشر.

الفيلم يدور حول شك الراهبة في حدوث واقعة تحرش بين هذا القس والتلميذ الأسود الوحيد الذي التحق بهذه المدرسة.

في هذا الدور - تحديدا - لم يكن لميريل ستريب حضور، كانت هناك فقط الراهبة بملابسها المحتشمة ونضارتها ومشيتها المنهكة ونظرتها التي تحاول أن تضبط إيقاعا للمدرسة التي تديرها وللعالم من حولها، كأنها كما قلت باعت جزءا من روحها للشخصية.

عندما رشحت ميريل ستريب للأوسكار عن دورها في فيلم «المرأة الحديدية» Iron Lady، قال لي صديق يتسم بذائقة سينمائية عظيمة، ومولع بتمثيل ميريل ستريب إنهم سيعطون ميريل الأوسكار لذلك العام أيضا لأنها لم تترك لهم خيارا آخر، لقد حاصرتهم بدورها في هذا الفيلم، فجعلتنا نرتبك وندقق كثيرا فيما بعد عندما نشاهد صورة لرئيسة وزراء بريطانيا مارجريت تاتشر، هل كانت بالفعل صورتها الحقيقية أم هي ميريل ستريب التي جسدت دور تلك المرأة التي أدت دورا عظيما ومثيرا للجدل في تاريخ بريطانيا؟



الفيلم أثار بدوره جدلا، حيث رأى المحافظون العاشقون لمارجريت تاتشر أن الفيلم أهان المرأة بتقديم أشد لحظات ضعفها، بينما رأى الاشتراكيون أن الفيلم كان رفيقا بشخصية سياسية دمرت حياة الآلاف من العمال والفقراء بطردهم من أعمالهم في المؤسسات الخاسرة.

بينما قالت ميريل ستريب عن دورها هذا: «إن القيام بدور يمثل حياة مارجريت تاتشر مسألة تحمل كثيرا من المخاطرة، ولا يمكن القول إنني كنت متعاطفة مع شخصية تاتشر السياسية، لكنني تفهمت الظروف التي أحاطت بالمرحلة التاريخية التي وصلت فيها إلى السلطة، وشخصيتها وطابعها الإنساني. تاتشر من الناحية السياسية دمرت حياة الآلاف من العمال بإغلاق المؤسسات والمصانع الخاسرة حتى لا تتحمل الدولة مزيدا من الأعباء، واتخذت تاتشر هذه القرارات بقلب بارد لكنني الآن أفهم أن هذا كان من مقتضيات منصبها؛ لأنها ضحت بالعمال ولم تضح بمستقبل بريطانيا».

لم يكن تجسيدها دور تاتشر هو أول أفلام السيرة لها، فقد سبق أن قدمت في العام 1985 دور البارونة الدنماركية كارين بيلكسن المقتبس عن مذكراتها الحقيقية التي دارت في مزرعتها بكينيا في العام 1914 في فيلم بعنوان Out of Africa.

ميريل صاحبة الوجوه الكثيرة، التي لا يهزمها الزمن ولا يفعل فعلته في جذوة موهبتها، فاجأتني تماما عندما قدمت فيلمها الجميل «ماما ميا» (Mamma Mia) الذي أنتج في العام 2008، وبلغ إيراداته أعلى إيرادات في تاريخ السينما الأمريكية الغنائية منذ الأسبوع الأول لعرضه. الفيلم من تأليف كاثرين جونسون وإخراج فليدا لويد، ولا يمكن أن نشاهد الفيلم ونغفل شجاعه المخرجة التي حركت واستفادت من كل ممثلي الفيلم في استعرضات وأغان مأخوذة من فريق Abba، وهو فريق غنائي سويدي، وأشهر الفرق الغنائية في سبعينيات القرن العشرين. الفيلم صُوِّر في اليونان، ووسط المشاهد الخلابة، وشباب ميريل المثير للإعجاب والدهشة جاءت أحداث الفيلم في يوم زفاف ابنة ميريل التي لا تعرف من هو أبوها، إلا أنها تقرأ في مذكرات أمها أن لها أبا من ثلاثة رجال محتملين، يدور الفيلم في إطار من الخفة والبهجة.

ميريل التي تقول إنها لا تختار فيلما لا يخفق لها قلبه عند قراءة الصفحات الأولى من السيناريو؛ لأنها تبحث طوال الوقت عن تفاعل وارتباط من نوع خاص مع الشخصيات التي تؤديها.

صدمتني كثيرا في فيلمها الأخير August: Osage country المقتبس عن مسرحية تريسي ليتس الشهيرة والحائزة جائزة «بوليتزر»، والتي تحمل الاسم نفسه من المشهد الأول الذي بدت فيه بشعر متساقط، وسرطان فم يلهب جوفها، وإدمان كبير للحبوب.

فكرت للحظة كيف تركتهم يضعون لها ماكياج هذه الشخصية، ثم فكرت أين ميريل ستريب الحقيقية هنا؟ الحقيقة أنه ليس لها أي وجود... بهذا اليقين انزلقت لعالم الفيلم، لشخصية هذه السيدة القاسية بالفطرة، التي دفعت زوجها إلى الانتحار، وفضلت أن تتركه يقدم على ذلك بدلا من منعه؛ لأن بغضها له في هذه الحالة سيلائم مزاجها أكثر.

هي التي تعيش في بيت من الأكاذيب، عائلتها هي عائلة أمريكية مفككة، حاولت في بعض المشاهد أن تسند قسوتها وفشلها في الحصول على محبة بناتها الثلاث اللاتي أدت أدوارهن ممثلات قديرات على رأسهن جوليا روبرتس التي رشحت عن دورها هنا لجائزة أفضل ممثلة مساعدة.

المشاهد التي حاولت فيها تبرير شرها وقسوتها وقفت عندي في منطقة حيادية، أرجعت سلوكها إلى تربيتها السيئة وأمها التي كانت شريرة مثلها.

هي التي جلست بعدما نجحت في خسارة الجميع، الزوج بالموت والبنات بالرحيل، جلست على سلم البيت منهكة في حضن الخادمة وهي تستعد للنوم والصمت.

ميريل ستريب في هذا الفيلم قدمت شيئا كبيرا من الكآبة والسواد الذي ارتدته نساء الفيلم في مشاهد كثيرة بالجنازة، قدمت شيئا مقبضا كالحر في تلك المنطقة التي كان بها البيت، حر مقبض ومؤلم وطاغ حتى حمل الفيلم اسمه.

عندما صعدت ميريل ستريب في العام الماضي على خشبة المسرح وهي ترتدي فستانا ذهبيا يشبه لون تمثال «أكاديمية الفنون والعلوم الأمريكية»، التمثال الذي صممه المدير الفني للأكاديمية سيدريك جيبونز، وقام بنحتها الممثل والمخرج جورج ستانلي.. تمثال الأوسكار التمثال المصنوع من خليط من النحاس والقصدير والمطلي بالذهب، ويمثل فارسا يحمل سيفا ويقف على بكرة فيلم تمثل أشعتها الخمسة الفروع الخمسة الأصلية للأكاديمية الأمريكية لفنون وعلوم السينما، وهي الممثلون والكتّاب والمخرجون والمنتجون والفنيون.

ميريل ستريب كانت تقف هناك على المسرح لتقول لنا: «أنا الأوسكار».

ميريل ستريب التي رشحت للأوسكار 18 مرة، وحصلت عليها 3 مرات، وتم ترشيحها لنيل الجولدن جلو خمس وعشرين مرة ونالتها ثماني مرات أرادت أن تخبرنا بذلك، بينما كانت تتحدث على المسرح بأنفاس متقطعة من فرط الإثارة والفرح، وبعيونها الممتلئة بالشغف والحب، قالت في كلمتها في ذلك الحفل إنها في كل مرة تُرشح فيها للأوسكار تعرف أن الناس يقولون ميريل مرة أخرى، وتضحك ثم توجه شكرها لكل من عمل معها، وتشكر أصدقاءها وتمنح امتنانا عميقا لزوجها، وتقول إنها تحب هذه المهنة الرائعة، وسعيدة بكل تلك الأوقات التي قضتها وهي تمارس التمثيل.

أرادت بقوة أن تخبرنا بذلك، أن تقول: «أنا الأوسكار»، بينما نحن نهمس لأنفسنا «إنها حقا كذلك».

الفيلم عُرِض في مهرجان برلين السينمائي 2014

«رجال التحف الفنية» .. وحماية تراث البشرية الفني

عُرِض ضمن البرنامج الرسمي لمهرجان برلين السينمائي هذا العام (٢٠١٤) الفيلم الجديد «رجال التحف الفنية» The Monuments Men. وسط حملة متشعبة من النشاطات الدعائية بدأت مبكرا جدا، سنكتفي منها هنا - كمدخل مناسب لتناول الفيلم - بحديث أدلت به النجمة الأسترالية كيت بلانشيت في يناير ٢٠١٤، بمناسبة حصولها على «جولدن جلوب أفضل ممثلة في فيلم درامي» عن دورها في فيلم وودي ألن «ياسمين الحزينة» Blue Jasmine (٢٠١٣)، ونيلها عنه جائزة أوسكار أفضل ممثلة، يومها تطرق الحديث إلى دورها في فيلم «رجال التحف الفنية»، حيث تدور الأحداث حول إنقاذ أعمال فنية ثمينة نهبتها القوّات النازية من أنحاء أوروبا. ردت بلانشيت بدربتها الإعلامية: «قبل مدّة سألني زوجي (الكاتب المسرحي أندرو أبتون): ماذا بينك وبين جورج كلوني والحرب العالمية الثانية؟ فقد التقيت أنا وجورج في فيلمين تدور أحداثهما خلال تلك الفترة. والحقيقة أنني حين جلست مع جورج وحكى لي عما يريد أن يحققه في «رجال التحف الفنية» وقعت في حب الفكرة، حيث لم تتطرق دراستي في «المعهد العالي للفنون الجميلة» إلى هذا الموضوع. وقد حقق جورج ما أراده بالفعل. وقدم عملا يتناول جوانب تاريخية مؤلمة، تعامل معها من منطلق إنساني أساسا. صحيح. الموضوع الذي يطرحه الفيلم لايزال ملحا، متاحف العالم مازالت تسعى إلى استرداد بعض اللوحات ذات المصير المجهول، وهي هناك في مكان ما بالتأكيد. أيضا انظر إلى ما يحدث في سورية من تدمير وخراب وسرقة ثروات تجد أن للفيلم علاقة بما يحدث حاليا، وبأي سرقة حدثت لمتاحف خلال حرب ما». وهكذا أكدت بلانشيت الوجهة الآنية والشاملة والملحة لفيلم «رجال التحف الفنية».

ولا بأس هنا من أن نبدأ القصة من أولها.

هادي محمد

كاتب - مصر



لوحة لهانز ماكارت



هتلر وجورنج أمام لوحة هانز ماكارت

كان هتلر في شبابه رساما طموحا لكن مستواه الفني كان متوسطا. وقد أُحبطت طموحاته الفنية عندما رفضت أكاديمية الفنون الجميلة في فيينا قبوله. وكان العديد من أعضاء لجنة القبول على ما يبدو من اليهود، ويرى بعض المؤرخين أن هذا الرفض أدى دورا في تطوير سعار هتلر في معاداة السامية.

ومن المفترض أن هتلر لم يتخل أبدا عن ولعه بالفن، وظل حتى النهاية يعتزم إعادة تشييد مدينة لينز، التي شهدت فترة صباه في النمسا، وأن يقيم فيها «متحف الفوهرر»، ليصبح أكبر متحف من نوعه في العالم، بعد أن ينقل إليه الأعمال الفنية النادرة من متاحف البلدان الأوروبية التي استولى عليها النازيون، خصوصا فرنسا وبلجيكا. ولكن عندما بدأت هزيمة النازيين تلوح في الأفق في أوائل العام 1944، شاع أنهم يعتزمون تدمير وحرق هذه التحف لحرمان الحلفاء منها، بل إن بعض الأعمال - كما نرى في الفيلم الجديد - احترقت فعلا.

المهم أنه جرى تأليف عدد من الكتب، وإنتاج عدد من الأفلام عن نهب الألمان الكنوز الفنية الأوروبية، ومحاولات استعادة هذه الكنوز، نقف في هذا المقام أمام اثنين منها، لإسهامهما بأشكال مختلفة في «إلهام» جورج كلوني «رجال التحف الفنية» الذي حمل توقيعه مخرجا وممثلا وكاتبا.

قطار برت لانكستر

الأول هو فيلم «القطار» الروائي الذي أخرجه جون فرانكنهايمر سنة 1964 للنجم برت لانكستر.

خلال سنوات الحرب الطويلة سرق النازيون كثيرا من الأعمال الفنية التي لا تقدر بثمن، وخططوا لتدمير تلك التي يرونها ضد قيمهم. العقيد الألماني فرانز فون فالدهايم (بول سكوفيلد) مغرم بالفن. ومع اقتراب قوات الحلفاء من باريس، في أغسطس 1944، قرر على غير رغبة من الألمان بشكل عام بذل قصارى جهده لنقل أعظم اللوحات من مستودع متحف «جو دي بوم» في باريس إلى ألمانيا. دبر لتأمين قطار لنقلها في صناديق عبر السكك الحديدية، برغم فوضى تراجع القوات الألمانية. ولكن المقاومة الفرنسية، بتوجية من الآنسة فيلارد (سوزان فلون) القيمة المهتمة بشؤون المعارض والفنون، تسعى إلى منع فون فالدهايم من سرقة كنوز فرنسا الوطنية، بينما تصدر أوامر من لندن بضرورة مراعاة عدم تدمير الأعمال أو الإضرار بها. مدير المحطة بول لابيش (برت لانكستر)، المكلف بجدولة القطار، ساعد على أن يمر الأمر بشكل سلس، فهو عضو في المقاومة، ويرى أن أرواح رجاله وأهداف الحرية الفرنسية أكثر أهمية. ولكن عندما يتم إطلاق النار على أحد أصدقائه المسنين من قبل الالمان، بعد اتهامهم له بالعمل على تخريب المحرك، يغير لابيش وجهة نظره، ويبدأ في العمل على عرقلة القطار، ويتحايل مع آخرين لمنعه من مغادرة الأراضي الفرنسية قبل وصول الحلفاء، برغم كثير من العقبات التي تعترض طريقهم، وأولاها إصرار الضابط النازي وهوسه بتنفيذ خطته.

لـ«القطار» الذي اختار حبكة محدودة: «استيلاء الضابط النازي على كنز اللوحات النادرة وشحنها في قطار يتوجه به إلى ألمانيا، وسعي المقاومين الفرنسيين إلى تعطيله حتى وصول الحلفاء». أحد أفضل أفلام المخرج جون فرانكنهايمر، بل وكل الأفلام التي تناولت الحرب العالمية الثانية، وينظر إليه كفيلم «رجال في مهمة»؛ إذ يتعلق الأمر بمعركة إرادات بين بيرت لانكستر مفتش السكك الحديدية وبول سكوفيلد النازي المحب للثقافة. حبكة «القطار» محكمة والتسلسل الدرامي فيه غاية في التشويق والإثارة، ويتمتع أيضا بمغزى حقيقي عميق؛ إذ يجسد باقتدار موضوع «أهمية الفن، وما إذا كان يستحق التضحية بالحياة من أجله».

فيلم اغتصاب أوروبا

أما «اغتصاب أوروبا» فهو في الأصل كتاب للأمريكي لين نيكولاس، صدر في العام 1994 في 498 صفحة، وحصل على عدة جوائز بعضها فرنسية، قام المخرجين ريتشارد بيرج وبوني كوهين ونيكولاي نيونهام بالاعتماد عليه في صنع فيلم تسجيلي يحمل الاسم نفسه (2006)، يحكي القصة الملحمية للسرقة الممنهجة، والتدمير المتعمد، ومأثرة إنقاذ الكنوز الفنية في أوروبا أيام الحرب العالمية الثانية.

ويبدأ الفيلم بمناقشة كراهية النازيين للفن الحديث، حيث اعتبروه شكلا من «الانحطاط». وهوسهم مع ذلك بجمع الأعمال الفنية الكلاسيكية. ويأخذ - الفيلم - المشاهد عبر رحلة مرت بسبعة بلدان، وسط زوبعة عنيفة من التعصب والجشع والحرب، هددت بالقضاء على التراث الفني في أوروبا. ومن هنا يستعيد في سياق زمني غزو الألمان النمسا وبولندا وفرنسا وروسيا. وكيف نهب النازيون في كل مكان الأعمال الفنية العظيمة. ليدخل بعضها ضمن مجموعات المقتنيات الخاصة، فقد استولى على عدد كبير منها مثلا هيرمان جورينج، الشخصية الثانية في القيادة النازية. وجرى تخزين الأخرى، إذ كان الهدف النهائي لهتلر هو الاعتماد عليها في إنشاء متحف ضخم بمسقط رأسه في لينز بالنمسا.

وعلى الرغم من عمليات الإخلاء الضخمة التي أجريت مبكرا لمتاحف مثل اللوفر في باريس والارميتاج في لينينجراد، حيث جرى إخفاء العديد من الأعمال الفنية الكلاسيكية بنجاح، لتنجو من السرقة، نهب النازيون ودمروا، على مدى أعوام طويلة، التراث الفني الإنساني على نطاق لم يسبق له مثيل في التاريخ. لكن المتخصصين في الفن مع كثيرين من الأبطال العاديين، من سائقي الشاحنات إلى تجار الكتب، ناضلوا على نحو استثنائي من أجل حماية وإنقاذ وإعادة الكنوز المسروقة. ويحسب للأمريكيين إرسالهم فريق «رجال التحف الفنية»، الذين عهد إليهم بمهمة المساعدة في الحفاظ على الأعمال الفنية من التعرض لمزيد من الدمار ومصادرة الأعمال التي سبق أن سرقها الألمان، برغم أنه تم تدمير بعض الأعمال الفنية والمعمارية الإيطالية بسبب القصف الأمريكي.

ويبدأ «اغتصاب أوروبا» وينتهي مع قصة البورتريه الذهبي للفنان الشهير جوستاف كليمت، الذي سرق من يهود فيينا في العام 1938، وتحول بعد

ذلك، في حينه، إلى واحدة من أغلى اللوحات التي بيعت في أي وقت مضى. ويحتوي الفيلم على مزيج من اللقطات الأرشيفية غير العادية يجمعها سرد جوان ألن، كما يحتوي على مقابلات مع مؤرخي الفنون المختلفة وغيرهم من الاختصاصيين، فيما يقرب من ساعتين، وهو زمن طويل لفيلم وثائقي، لذا يراه البعض ممطوطا ويحتمل الاختصار. ولكن مع الغرض الأساسي المتمثل في التعليم، حظي الفيلم بتقدير أولئك المهتمين بالفظائع النازية والفن الأوروبي. فهو فيلم وثائقي مصنوع بشكل جيد للغاية، ويوصى به للمهتمين بالموضوع.



بوستر فيلم «رجال التحف الفنية»

الفن والخيال

ويهمنا هنا من «القطار» و«اغتصاب أوروبا» ارتباطهما بفيلم جورج كلوني «رجال التحف الفنية»، إذ قالت كيت بلانشيت في حديثها الذي بدأنا به هذه الدراسة: «أعتقد أن الفارق بين فيلمنا وفيلم «القطار» أن فرانكنهايمر عمد إلى كثير من الحكايات الخيالية. سمح لنفسه بإضافة أحداث لم تقع بالفعل، وهذا ما حاول «رجال التحف الفنية» تحاشيه، لذلك فإن فيلمنا مختلف. إن جورج سعى إلى الحقائق وشاهد فيلم «اغتصاب أوروبا» الوثائقي، واستوحى منه بعض الأحداث. كما أن فيلمنا مأخوذ عن كتاب ألفه روبرت إدسيل وبريت ويتر، وإن عمل كلوني، مع كاتب السيناريو جرانت هسلوف، على جعل المادة أكثر ملاءمة للوسيط السينمائي».

ونبادر بالتأكيد أنه ربما كمنت في هذه الخلفية، التي تعلي من شأن «الحقائق» وتخاصم الخيال، أهم مشكلات فيلم «رجال التحف الفنية»، فـ «الحقائق» لا تصنع بذاتها فيلما روائيا. والأمر هنا ليس مجرد تخريج، أو اعتماد على ما قررته بلانشيت، إذ حرص كلوني على أن يسجل في بداية الفيلم أنه «مقتبس عن قصة حقيقية».

لقد قرر جورج كلوني تحويل كتاب «رجال التحف الفنية» إلى فيلم، وشارك في إنتاجه وفي كتابة السيناريو وقام بإخراجه، كما أدى دور جورج ستاوت، الرجل الذي أعد هذه المهمة... وفي بداية الفيلم وقف أمام فرانكلين ديلانو روزفلت يقدم «عرض شرائح» عن مهمة الحفاظ على مصير أعظم أعمال الفن الأوروبي، بينما يومئ الرئيس ويهز كتفيه بين لحظة وأخرى، قبل أن يأمره بالمضي قدما في تنفيذ المهمة. وهكذا يشكل فريقا من منظم المعارض جيمس جرانجر (مات دايمون) والمهندس المعماري (بيل موراي) والخبير الفني البريطاني (هيو بونفيل) والنحات (جون جودمان) وتاجر التحف الفرنسي (جان دوجاردان) والمؤرخ الفني (بوب بالابان). بعد التدريبات، تنطلق المجموعة من النورماندي إلى بلجيكا وفرنسا وصولا إلى ألمانيا، بحثا عن التحف الفنية التي سرقها النازيون، مثل تمثال سيدة بروج الذي يعني كثيرا للمجموعة. الوقت لم يعد في جانبهم، فمع اقتراب انتهاء الحرب، وما يشاع عن تخطيط النازيين لتدمير كل ما بين أيديهم من كنوز. لهذا ينطلق كلوني إلى ألمانيا، بينما يتوجه مات دايمون إلى فرنسا لطلب المساعدة من المقاومة كلير سيمون (كايت بلانشيت) ويتوجه... تنقسم المجموعة وينطلق كل واحد من أفرادها متخذا وجهة مختلفة للبحث في الأراشيف، والتحقيق مع مساجين نازيين، وطلب المساعدة من ثوار محليين، والعمل على إقناع كثير من العسكريين الذين أبدوا تحفظهم برغم موافقة روزفلت... والوقوع خلال ذلك كله في المشكلات، ومحاولة الخروج منها بذكاء وطرافة.

وكلوني نجم يميل إلى تقديم أفلام «شعبية»، ومع «احتكاره» الفيلم (إنتاجا وكتابة وإخراجا وتمثيلا)، ابتعد رويدا عن الموضوع الجاد المتشعب عميق المغزى، وبدا تائها بين الشعبية والجدية.

ولعل كلوني تصوَّر أن وجوده مع مات ديمون وبيل موراي وجون جودمان وجان ديوجوردان (الحائز أوسكار عن فيلم «الفنان» الفرنسي) وبوب بالابان وكيت بلانشيت (الفائزة بأوسكار أحسن ممثلة هذا العام عن دورها في فيلم وودي آلان «ياسمين الحزينة»)، تصور أن مجرد وجوده مع النجوم الذين حشدهم على نحو غير مسبوق في الفيلم، مما يضمن نجاح المضمون المحلق، ويغني عن الجهود الفنية الخاصة.



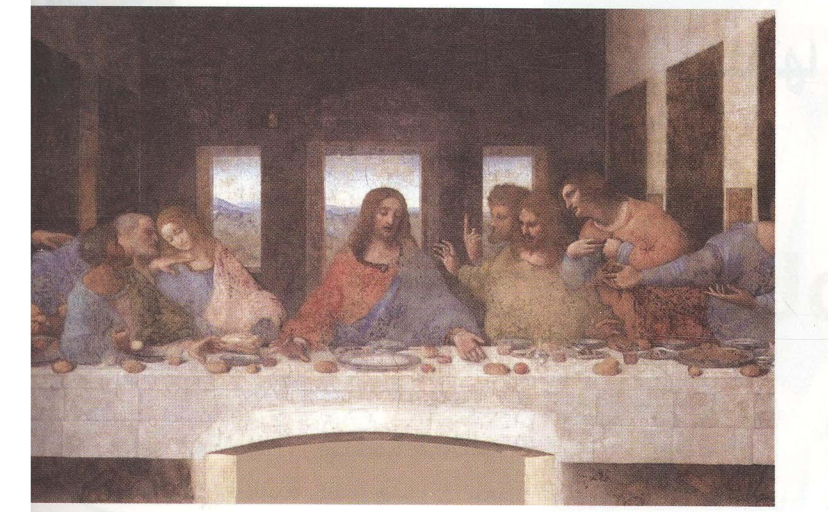
بوستر فيلم «القطار»

لقد تعامل كلوني مع قصة رائعة حقا، لكنها أكثر تعقيدا بكثير من تقديمها كلها في فيلم روائي يستغرق ساعتين. فقد امتد نشاط مجموعة استرداد الأعمال الفنية التي نهبها النازيون إلى جميع البلدان التي حاربت فيها ألمانيا. والمهمة الحقيقية لرجال التحف الفنية شملت حوالي 350 رجلا وامرأة، لكن كلوني وشريكه في كتابة السيناريو والإنتاج (جرانت هيسلوف) استقرا على سبعة من الخبراء المعنيين، الذين تربطهم صلة بعالم الفن بطريقة أو بأخرى، وذلك مع شخصيات معنية كاليهودي الألماني سام إبشتاين (ديمتري ليونيداس)، الذي فر إلى ولاية نيو جيرسي بعد أن خبر بواطن الأمور، وكلير سيمون (كيت بلانشيت)، عضوة المقاومة الفرنسية، والقيمة الفنية في متحف «جو دي بوم»، التي احتفظت بسجلات لما كان يسرقه النازيون.

المهم أن هؤلاء اختيروا لتوظيف الأدوار التي كانوا يقومون بها في الواقع، في تكوين فريق متكامل، قادر على إنقاذ التحف الفنية. لكن الفيلم لم ينجح في تجسيد ذلك، فبعد عدد من المشاهد «السريالهزلية» في قاعدة التدريب بالولايات المتحدة الأمريكية، تفرق الفريق هنا وهناك في أنحاء أوروبا. ويعد التشظي إحدى المشكلات الرئيسية في الفيلم، إذ جاءت أحداث جزء كبير منه مقطعة إلى شذرات قصيرة، لا تنطوي على زخم بنائي يلم الحبكات الجانبية المجهضة، التي دخل عبرها هذا أو ذاك من أفراد الفريق في علاقات عقيمة مع غرباء، خلال التجوال في الأراضي الأوروبية التي يحتلها النازيون. فـ بالابان وموراي ثنائي غريب أرسل بحثا عن قطعة فنية رومانية كاثوليكية لا تقدر بثمن، في حين راح كلوني يحاول معرفة ما يجري من فصول المأساة بصورة عامة، بينما كان جودمان ودوجاردان يمضيان وراء معرفة شيء ما. وهكذا انقضى وقت طويل من الفيلم قبل الوصول إلى ما كان مثمرا ومثيرا أكثر من غيره من المغامرات، ومنها أفضل الحبكات الفرعية التي خطفت الانتباه والتعاطف، حين سافر مات ديمون إلى باريس، في التو بعد أن جرى تحريرها، لمحاولة إقناع كيت بلانشيت، عضوة المقاومة، بالكشف عن الأماكن التي أخفيت فيها الأعمال الفنية المختفية، بينما تلوح نهاية الحرب في الأفق، ومعها التهديد المزدوج بتدمير الألمان ما استولوا عليه، وتطلع القوات الروسية إلى أخذ هذه الكنوز تعويضا عما أنزله بهم النازيون من خسائر.



كيت بلانشيت مع مات ديمون



عشاء دافنشي الأخير

شظايا بلا حبكة

وللأسف فإن المعالجة التي وضعها كلوني مع جرانت هيسلوف، كاتب السيناريو الذي يتعاون معه منذ وقت طويل، ليست المعالجة الأفضل أو حتى المناسبة. فمع التردد بين روائية وإحكام «القطار»، وتسجيلية وتفصيل وربما ترهل «اغتصاب أوروبا» حشرا أكثر مما يلزم خلال ساعتي الفيلم، والنتيجة النهائية هي الشعور بأن أجزاء من الحكاية جرى تخطيها، بينما قدمت أجزاء أخرى على نحو متعجل غير مخدوم، بينما افتقر الفيلم إلى حبكة حقيقية تربط شظايا معالجة نشاط البعثات المبعثرة، الذي جرى في كثير من الأحيان كمجرد نوع من تحصيل الحاصل، وسط نقص فادح في الجهد الاستطلاعي المفروض أن يصاحب مهمة من هذا النوع. مما لم يسمح في النهاية بأي نوع من الزخم لاطراد السرد وتصاعد الدراما، أو يتيح للشخصيات أن تنمو وللقصة أن تتماسك. لهذا نظل معظم الوقت أمام شخصيات تتطلع لماما في الخرائط، بلا حدوث تطور درامي أكثر من إلحاح المصادفة. ومع التشعب الواسع لم يكن هناك مجال كاف لرسم الشخصيات الكثيرة وتطويرها على النحو الكاف، وهو عيب ضرب الفيلم في الصميم، وحط من شأنه مقارنة بالإمكانات الحقيقية الكامنة إن أتيحت الفرصة لتواصلنا مع أبطاله، على نحو إنساني، قبل وبعد انخراطهم في التضحية من أجل الفن.

ليس هناك شيء غريب في خطة توضع لإنقاذ أعمال فنية لا تقدر بثمن. لكن المعالجة تتحرك ببطء شديد وتخلو من الابتكار والإيقاع والروح والحيوية، ولا تنطوي إلا على القليل من الإثارة أو الدراما إن كان هناك دراما بالمرة. فمشاهد التوتر والحركة نادرة، واكتشاف الأعمال الفنية المخبأة يمر بتأثير عابر، والعلاقات بين الشخصيات غاية في الضحالة، وحتى محاولة إضفاء بعض الرومانسية مع وجود بلانشيت أتت باهتة وفاترة. وهكذا تاهت بعض اللحظات الدرامية المثيرة القوية، وسط السرد الرتيب الباهت. فضلا عن أن وجود نجوم كوميديا مثل جودمان وموراي وبالابان فرض خطا هزليا (وليس كوميديا)، سمجا وغريبا على الطابع العام للموضوع. إضافة إلى أنه لم يتم توظيف مجموعة النجوم على نحو صحيح؛ فمعظمهم يبدو في حالة تشتت، يؤدي دوره كيفما اتفق!

وحتى الالتزام بالحقائق والابتعاد عن الخيال، الذي تصور طاقم الفيلم أنه يقوم به، لم يكن له اعتبار يذكر، فليس في فيلمنا روح الفرق الدولية التي عهدناها تقوم بمهام مؤثرة خلال الحرب العالمية الثانية، كما أنه بدا موجها ضد النازي والسوفييت، ولم يتطرق إلى أي ذكر لما أوقعه قصف قوات الحلفاء من دمار، وتم إهمال أنشطة تجار الفن الغربيين التي لا بد أن تكون موضع تساؤل، بالذات وسط الأجواء التي يقدم الفيلم الجديد فيها و... وذلك مما دفع البعض إلى الحديث عن انحياز الفيلم وعدم دقته التاريخية، والبعض الآخر إلى الإشارة إلى أنه كان الأجدر برجل تقدمي مثل كلوني اقتباس فيلمه من كتاب «نهب المتاحف العراقية»، كما دفع إحدى الحاضرات إلى الصياح بعد انتهاء العرض الصحافي في مهرجان برلين: «آسفة مستر كلوني... هذا ليس تاريخا بل سخافة».

السوبرمان الأمريكي

إن ما خرجنا به في فيلم «رجال التحف الفنية» عمل تم توليفه لإرضاء «الجمهور» والدعاية لأمريكا... جانب من المغامرات الكلاسيكية للحرب العالمية الثانية، بما في ذلك الرغبة في الحفاظ على التحف الفنية من الحلفاء الروس، الذين يخططون لجعلها غنائم حرب، التزاما بالصورة النمطية لـ «السوبرمان» الأميركي، الذي يحارب الأشرار أينما وجدوا، وتقديم كل ذلك في إطار «كوميدي» استهدف أن يكون الفيلم «شعبيا مسليا». لكن العمل أخفق في اللعب على الحبلين ليقف عالقا في الهواء بين الجد والهزل.

إن الفيلم يستحق التقدير لأنه استهدف موضوعا بالغ الحيوية والإلحاح، كما يتضح من الكنز الفني الذي اكتشفته ألمانيا مؤخرا من هذه اللوحات لدى أحد التجار اليهود في نوفمبر 2013، ومع الإجراءات الواسعة البوليسية وغير البوليسية التي تتخذها اليونسكو لحماية التراث الفني الإنساني المعرض للهدر هذه الأيام... ومن هنا الشعور بأن الموضوع كان يحتاج إلى معالجة أفضل. إن فيلم «القطار» الذي تحل ذكراه الخمسين هذا العام تصدى لرسالة المحافظة على الفن في زمن الحرب أيضا، مع التزام صارم بالحرفية وبسرد على درجة رفيعة من التماسك والحيوية، قبل أن تطالعنا اللقطات الأخيرة في الفيلم تقطع بين الصناديق المبعثرة وجثث القتلى، في مشهد يقول كثيرا عن أهمية وقيمة الأعمال الفنية وعدم ضن الإنسان بحياته في سبيلها، من دون أن ينبس ببنت شفة. خلافا للمحاضرات المكررة التي اتحفنا بها كلوني على مدار الفيلم عن أهمية الأعمال الفنية، وقيمة بيكاسو ورمبرانت ومايكل أنجلو، وكيف أن البشرية ستدرك مستقبلا أن التضحية التي حدثت (قتل فردين من أفراد المجموعة الخاصة) كانت في محلها، وأن الأمر كان يستحق... ولا بد في النهاية أنهم سيتوجهون بالشكر والعرفان إلى الأمريكيين... حماة الحضارة! أحاديث أثقلت الفيلم بخطابة دارجة لا تنتمي من قريب أو من بعيد إلى فن السينما.

قدستها الحضارات القديمة وخلدتها السينما وارتبطت بمناسبات المجتمعات

الطبول .. صانعة الأساطير في تراث الشعوب

صوت قرع الطبلة هو لحظة يصنعها الفنان بعذوبة تجعل كل روحٍ مفردة تظن أنها قادرة على فعل سابع المستحيلات، تذكرت ذلك عندما سمعت عزفا منفردا للطبلة لضابط إيقاع مصري للمرة الثانية، في الحفل المذاع في ختام المهرجان الدولي الثاني للطبول والفنون التراثية. وقد كسر قرع تلك الطّبلة عنوة تلك الغرفة المطفأة المغلقة عليَّ وحدي، فإذا كان الإيقاع يشكل الشق الثاني للموسيقى العربية الذي يطلق عليه أيضا اسم «الضرب»، والذي يتكون من عنصرين رئيسيين هما «الدُّمْ» و«التَّكْ». ومصطلح الدُّم يعني الضربة الثقيلة في مركز الآلة الإيقاعية كالطبلة أو الدف أو غيرهما، بينما التّـك فتعني الضربة الخفيفة في وحشي الآلة، أي قرب الإطار، والسكتة تأتي ثالث هذه العناصر. ويرافق الضرب إجمالا الغناء وبعض القوالب الآليـة. والموسيقى العربية غنية بإيقاعاتها، كغناها في مقاماتها. وأكثـر الضروب العربية معروفة، كالسماعي الثقيـل والمصمودي، والنواخت، والدور الهندي والدارج أو اليـوروك وغيرها، كما أن هناك العشرات، وربما المئات، من الضروب التي تختلف باختلاف موطنها، ولكنها تتفق في الإحساس الواحد بها بين الجميع، ووحدة تذوقها مهما اختلفت أنواع الطبول باختلاف ثقافات الشعوب وتنوع الموروث التراثي أو نسج الأساطير حولها.

د. أمير السيد
ناقد وأكاديمي - مصر



بوستر فيلم «جاري كوبر»

أُسدل الستار على فعاليات المهرجان الدولي للطبول والفنون التراثية، في دورته الثانية للعام 2014، وذلك بمسرح بئر يوسف بالقلعة في القاهرة، وقد شهد حفل الختام تكريم عدد من الشخصيات المضيئة في مجال الفن والثقافة بمصر والعالم وهم: الدكتور أحمد رشدي صالح، والفنان سليم جميل، والدكتور أحمد مرسي، والباحث الروماني ألكسندر روبتريو، والفنان والخبير الروسي رامازين، والفنانة القديرة فريدة فهمي، الذين تم إهداؤهم درع المهرجان، وكان قد شارك في المهرجان عدة دول عربية وغربية منها: الصين، وسويسرا، وأوغندا، والجزائر، وزيمبابوي، وتايلاند، والسعودية، والسودان، وتنزانيا، وجنوب السودان، ونيجيريا، وتونس، وغينيا، وليبيريا، وسريلانكا، وأذربيجان، والكويت، والأردن، واليمن، وإندونيسيا، وحلت السعودية والصين ضيفي شرف المهرجان في هذه الدورة، وأفريقيا ضيف شرف دائما.

لقد أثار هذا المهرجان عندي مدى أهمية أن التراث الشعبي مجال حيوي، تستلهم منه الأمم قيمها وعناصر أصالتها، وتجتهد في إحيائه واستثماره في حاضرها بالشكل الذي يقوي ذاكرتها ويعمق تواصل أجيالها. ولذا كان للطبل حضور قوى في التراث الشعبي، لاسيما في احتفاليات الصيد وجني المحاصيل والأعراس ومناسبات السمر، وفي فنون الرقص الجماعي؛ فالطبل من أشهر الآلات الموسيقية الإيقاعية، وهو عبارة عن أسطوانة من الخشب، أو في بعض الأحيان من المعدن، مشدود على قاعدتيها طبقتان رقيقتان من الجلد تسمى كل منهما «رقمة»، منهما ما يضرب بالعصا وتُضرب الأخرى باليد. ومنهما ما تضرب بالعصا على جانب واحد فقط، وأحيانا تُضرب الرقمتان باليدين من دون استخدام العصا.

ولا شك في أنها كثيرة هي الفرق الفلكلورية العربية التي تُعنى بالحفاظ على التراث الشعبي الذي قوامه الطبل، ويعد الطبل هوية الموسيقى العربية، فماذا لو اختفى الطبل من مجموعة آلات الموسيقى العربية؟ ليس في وسع السؤال إلا أن يطارد جوابه عبر تاريخ عميق مثّل فيه الطبل ناظم الإيقاع وقائد الجوقة، بل إن هوية الموسيقى العربية تقوم على الطبل العربي بمختلف أنواعه وأشكاله التقليدية والمعاصرة، ربما لأن الموسيقى العربية فلكلورية في معظمها، ومرتبطة بيوميات الشعوب، لاسيما في الأفراح والمناسبات الاجتماعية. وربما لأن الزخرف

اللحني الذي تتميز به الموسيقى العربية في التخت الشرقي والموشح والقصيدة والطقطوقة _ وغيرها من أشكال الغناء العربي - يفرض أن يكون الطبل العربي هو القائد.

وعلى خلاف حضور الطبل في الموسيقى العربية، فقد اتجهت الموسيقى الغربية إلى التكنولوجيا وصناعة «الأصوات» الموسيقية، وإن يكن الطبل حاضرا فيها فهو بأشكال ابتعدت فيه عن الخشب والجلد، وأوغلت في المعدن واللدائن، ويظهر هذا في موسيقى البلوز والروك والجاز، وحتى في الموسيقى الكلاسيكية، خاصة السيمفونية، فلا نكاد نستوضح حضور «الطبل» بالشكل الواضح الجلي الذي يتهادى إلينا في الموسيقى العربية. ولعل اعتماد بعض الفرق الشعبية العربية على الطبول فقط في أداء عروضها ورقصاتها، إلى حد قد يكون لكل رقصة طبل خاص، هو تعبير مدو من الطبل صارخا: أنا عربي.



الفنان انتصار عبدالفتاح استخدم الطبول في مسرحياته

وقد نُسجت كثير من الأساطير المرتبطة بالطبول، حتى إن لم تكن صانعة للأساطير فهي على الأقل جزء منها أو متخفية في تفاصيلها، ذلك أن الطبول كانت مقدسة عند الشعوب القديمة، وكانت الغاية الأولى للإنسان من صنعها هي مخاطبة الآلهة من خلال القرع عليها. ويجوز القول إن لكل حضارة طبولها، فلا يخلو التراث الشعبي للشعوب والأمم من مرافقة الطبل للإنسان في مختلف شؤون حياته، سواء في آسيا أو أفريقيا أو غيرهما... وما تجمع عليه الدراسات أن إنسان العصر الحجري استخدم الطبل ضمن أسلحته في مواجهة الحيوانات المفترسة بإحداث الضجيج، كما استخدم الطبل لاتقاء شر بعض الظواهر الطبيعية التي يخاف منها، وللتواصل من بُعد ولإقامة الطقوس وغيرها... ومنذ ذلك الزمن تطور الطبل في الشكل والدور والوظيفة، ولكنه حافظ على حضوره الدائم في شؤون الحياة... بل إن الطبل حافظ حتى على أشكاله البدائية وأدواره القديمة عند بعض القبائل الأفريقية وفي أمريكا اللاتينية التي انتقل إليها الأفارقة.

ترى كيف كان صوت الطبل قبل آلاف السنين، هل هذبته رحلته عبر العصور، وهل «عقلنت» التكنولوجيا بوسائلها وأدواتها، دويه المرعب وضجيجه المفزع؟ بعض الإجابة يكمن في الغاية من قرع الطبول، والبعض الآخر من الإجابة يكمن في تتبع مكونات الطبل ومواد صناعته باعتبارها العناصر المنتجة للصوت.

صحيح أن التكنولوجيا طورت كثيرا في صناعة الطبول، لاسيما الطبول الغربية التي أدخلت عناصر جديدة في تصنيعها، مثل الألياف الزجاجية والبلاستيك وأنواع من المعادن، غير أن صناعة الطبول على الطريقة التقليدية لم تزل متواصلة في كثير من بلدان العالم، لاسيما في بلدان عالمنا العربي، حيث تعد صناعة الطبول من الصناعات التقليدية التي تحظى ببرامج خاصة للحفاظ عليها وضمان استمراريتها. فقد حافظ الطبل على عنصرين أساسيين في تصنيعه هما الخشب والجلد.

الجزء الرئيس في صناعة الطبل هو الأسطوانة الخشبية، وغالبا ما يُعتمد فيها على أنواع جيدة من الخشب الذي توفره أشجار البيئة التي ينتمي إليها الصانع، وفي بعض الحالات يتم استيراد الخشب من الهند أو من بعض البلدان الأفريقية التي تشتهر بصناعة الطبول، ومن أشهر الأشجار التي توفر خشبا جيدا لصناعة أسطوانة الطبل شجرة السدر وشجرة الجوز؛ حيث يُؤخذ من جذع شجرة كبيرة الطول المطلوب في صناعة الطبل، وفق عملية حسابية دقيقة، ويتم تشذيبه من الشوائب والزوائد، وتُزال الأطراف والحواف التي تزيد على الطول المطلوب، ثم يُجوف الجذع ليأخذ شكلا أسطوانيا ملائما، ثم يترك بعدها تحت الشمس لمدة تكفي ليجف ويصير جاهزا لعملية التخصير والزخرفة وغيرها، ثم يدهن هيكل الطبل أو يُطلى بمواد خاصة حتى يصير ناعما.

صناعة الطبول .. فن تقليدي

بعد أن يصبح الطبل هيكلا قويا وناعما وقابلا لما يسمى بعملية التجليد، يُختار له جلد من البقر أو الإبل أو الغنم، وفق ما توارثته كل منطقة في صناعة الطبول، فبينما يختار البعض جلد البقر لقوته ومتانته، يختار البعض الآخر جلد الغنم. ويتم تثبيت الجلد على فوهتي الأسطوانة أو تجويفي الطبل، باستعمال ضفائر من الجلد أو حبال خاصة. ولا يكون الطبل جاهزا للاستعمال إلا بعد فترة قد تطول وقد تقصر، يتم خلالها تجريب الطبل و«تأهيله»، ويقال عنها في بعض المناطق العربية، مرحلة «ترويض الطبل»، حيث يكون مسموحا لكل من صادفه الطبل أن يضرب عليه.

إن صناعة الطبول فن من فنون الصناعات التقليدية التي تعمل بعض الدول العربية على المحافظة عليها وتشجيعها. وهناك رواد لهذه الصناعة التقليدية يستعملون الأدوات القديمة، ويحافظون على الطرق والأساليب التي ورثوها في تصنيع الطبول، غير متأثرين بما وفرته التكنولوجيا من وسائل وعناصر في صناعة الطبول.

وأنواع الطبول عديدة لا تحصى ولا تعد، منها الطبول الغربية التي تشتهر بها فرق الجاز، وطبول بونجو وهي آلات عالية النغمة في موسيقى أمريكا اللاتينية، وطبول الكونجا أسطوانية الشكل، وطبول الرواح الخليجية وطبول الهنود الحمر، وطبول كوريا القديمة... وغيرها من أنواع الطبول التراثية.

إن لتاريخ الطبل - الضارب في القدم - تأثيره في تنوع أسمائه وأشكاله وأنواعه. وتعد الطبول الأسطوانية هي الأكثر شيوعا وانتشارا في العالم، مثل تلك الطبول الأسطوانية المتعددة الأحجام في جزيرة «بالي»، وطبل الحرب لهنود السبوكس الذي له حبل حول منتصفه مشدود إلى وجهيه، وطبل نيجيريا ذي الوجه المزدوج المشدود بالحبال. وطبل أوكيد الخشبي الياباني الذي يستخدم في مسرح الكابوكي.

وقد زودتنا المصادر العربية - مثلا - بأسماء كثيرة للطبل وفق وظيفته ومناسبة استعماله، مثل: طبل الغز، وطبل العيد، وطبل المسحر، وطبل الحجيج، وطبل المواكب، وطبول الملاحين، وطبل الجمال وما إلى غير ذلك من الأسماء الكثيرة. أما من حيث الشكل فهناك المستدير الكبير والطبل الطويل والطبل الأسطواني والنقارات وغيرها كثير. وأكثر أنواع الطبول شعبية هو الطبل المطوق والطبلة الكبرى والدف. والدفوف فقط هي التي تصدر أنغاما موسيقية، بينما يستخدم النوعان الآخران بوصفهما آلتين إيقاعيتين.

يتكون الطبل المطوق من أسطوانة معدنية أو خشبية، وجلدتين طبليتين على الجانبين. تسمى الجلدة التي يعزف أو يدق عليها جلدة الطرق



طبل عربي



طبول أنساي الصينية في المهرجانات

والجلدة المقابلة جلدة الطوق. ويمتد عبر جلدة الطوق حوالى اثنا عشر وترا من السلك تُسمى الأطواق. ويضرب العازف على جلدة الطرق بعصوين خشبيتين، مما يؤدي إلى تذبذب الأطواق على جلدة الطرق مصدرة صوتا ممتدا وحادا. والطبلة الكبرى هي طبل مطوق كبير. وتسمى الجلدة التي يطرق عليها جلدة الضرب، والجلدة المقابلة الجلدة الرنانة.

وتُؤرخ بعض الرقصات الشعبية التي تعتمد على الطبول لحروب ومعارك قديمة، ويتم تقديم العروض التي تسترجع وتصور مشاهد من تلك الحروب والمعارك، في المناسبات الوطنية خاصة؛ لتعميق الانتماء الوطني وإحياء الذاكرة الشعبية. وقد اشتهرت أنواع من الطبول كانت مخصصة للحروب فقط، ثم تحولت مع الزمن لتصنع الأفراح والبهجة. ومن أشهر الطبول في العالم، التي تحولت من طبول حرب إلى طبول تصنع الفرح، هي طبول «آنساي» الصينية، فلها تاريخ عريق وضارب في القدم، وقد كانت في الأصل طبولا للإنذار في عهد أسرتي تشين وهان القديمتين كما كانت وسيلة لحشد القوة المعنوية للجنود وللتعبير عن الانتصار في المعارك، ثم تطورت عبر الأجيال لتكون آلة موسيقية تُستخدم في المناسبات السعيدة والمسابقات وفي العروض الفنية العامة في حياة الشعب العادية. وتنقسم طبول آنساي إلى نوعين: أحدهما للقرع الهادئ، والآخر للقرع القوي؛ فالأول يتميز بالأداء الخفيف المرن، بينما يتميز الثاني بالقوة والخشونة، ليشكلا أساليب أدائية متعددة. ومن تقديس وعشق الصينيين للطبل يوجد في قلب مدينة شيآن الصينية برج الطبل، وهو مبنى صغير يقع في طريق جميل ومكتظ بالتجار والباعة المتجولين لبيع الطبول بكل أشكالها. ولعل أشهر طبول الحرب التي تقرع للسلام هي تلك التي تدخل في عناصر الجوقة الرسمية التي تعزف نشيد السلام الوطني للدول.

الطبول وأساطير الفنون

يُعد فن الرواح من أشهر الفنون الشعبية التي يشتهر بها الخليج العربي، وميزة هذا الفن أنه يؤصل للتلاحم الاجتماعي ويعزز تواصل الأجيال، فقد يشترك الابن والأب والجد في الرواح. وتُدق طبول الرواح في الاحتفالات والأعراس والمناسبات الرسمية، ويشارك فيه الرجال حيث يقفون، كل رجل يحمل طبلا بعضهم إلى جانب بعض في صف طويل وحيد به ميل قليل، ويبدأ الجميع في القرع على الطبول بصورة متشابهة، فيما هم يمشون خطوة إلى الأمام وأخرى إلى الخلف، ويدورون حول أنفسهم، ومع مرور الوقت يتصاعد القرع على الطبول، وتبدأ بعض الطبول منفردة في تشكيل زخرفات إيقاعية.

ولكل بلد، خاصة إذا كان عربيا، طبوله التي تميزه، وغالبا ما تكون مرتبطة من حيث شكلها وتسميتها بأداء فلكلوري معين؛ ففي دولة الإمارات، مثلا، تشتهر أنواع من الطبول مثل طبل «المسندو»، أكبر أنواع الطبول المحلية التقليدية، فهو أفريقي الأصل، وحجمه يقارب حجم البرميل الكبير. وهناك طبل «الشوباني»، وهو نوع آخر من الطبول الطويلة المخروطية الشكل، لكن يمكن حمله وممارسة الإيقاع عليه وقوفا، وغالبا ما يستخدم في رقصة «الأنديما» الشعبية. أما طبل «الكاسر» وطبل «الرحماني» فهما يشكلان ثنائي الطبول الأساسية في الإمارات، ويستخدمان في معظم الأنماط الموسيقية التقليدية والحديثة التي تؤدى بمصاحبة آلات إيقاعية، وكذلك الآلات الوترية والهوائية في الأغنيات الحديثة. أما طبل «الرنة» فهو من طبول البادية تحديدا، وهو كبير الحجم، ويُكسى من الجهتين بجلد الماعز، ويُشد بحبال من ألياف النخيل، ويضرب بالكف، ونادرا ما يضرب بالعصا، ويكون استخدامه لغرض تعزيز صوت طبل «الرحماني» العميق.

لقد كان القرع على الطبول من أول أشكال التواصل و«الإعلام» بين البشر، فطريقة القرع عليه هي أشبه بإرسال «برقية» عاجلة يتوافق المُرسل والمتلقي على شفراتها. ولعل الطبل لم يزل يحتفظ بهذا الدور في أعماق أفريقيا ومناطق من آسيا وفي أدغال أمريكا الجنوبية، حيث القبائل التي لم تزل تحيا على طريقتها التقليدية. فعند قبائل «الطوارق» بالمغرب العربي يحظى الطبل بمكانة خاصة، فقد كان يلعب دور وسيلة إعلام، ويوضع عند خيمة زعيم القبيلة صاحب الحل والعقد فيها. ويتضح الدور الإعلامي للطبل من نوعية استخدامه، فإن أمر قائد القبيلة بقرع الطبل خمس مرات، يعني أن الحي قرر الرحيل إلى منتجع آخر من الصحراء، وإن دوى الطبل عاليا ثلاث مرات متواصلة سريعة، فهو بمنزلة صفارة الإنذار من هجوم وشيك للعدو، وهنالك قرعات للطبل تعني أن ثمة شخصا تائها أو مفقودا في الصحراء، أو أن عرسا قد بدأ.

وتروي إحدى أساطير قدامى قبائل الهنود الحمر، التي تعرف بأسطورة قبيلة أبيناكي (Abenaki Legend) أنه بينما كان الخالق يمكن الأرواح كافة من تعمير الأرض الأم، جلجل صوت مدو من بعيد، ومع دنو الصوت من الخالق، عرف الصوت عن نفسه بأنه «روح الطبل»، وقد أتى إلى الخالق راجيا أن يأذن له بالمشاركة في ذلك «العمل البديع» بتوزيع أرواح المخلوقات على الأرض. وعندما سأل الخالق الطبل عن كيفية الدور الذي يود أن يسهم به. أجاب الطبل بقوله: «سأكون رفيقا للناس كلما صدح صوتهم بالغناء الجميل النابع من القلب، وسأغني معهم آنذاك وأغدو لهم نبض قلب الأرض الأم. عندها، ستغني كل المخلوقات بتناغم وانسجام». وتقول الأسطورة إن الخالق استجاب لرغبة الطبل، فكان له ما أراد، ومنذ ذلك الوقت بات الطبل رفيقا دائما لصوت الشعوب كافة.

السينما الغربية تخلد الطبول

لقد اشتهرت بعض الفرق الموسيقية الغربية العصرية بالطبول الغربية، لاسيما فرق «موسيقى الجاز» و«موسيقى الروك». باستعمالها الباتري كآلة ضابطة للإيقاع وأداة معبرة موسيقيا، حيث تتكون آلة الباتري من مجموعة من الآلات الإيقاعية خاصة الطبول والصنوج. وهي آلة تعد حديثة العهد، فقد ظهر أول نموذج منها سنة 1930م. وتتركب هذه الآلة غالبا من خمسة أجزاء:

1 - طبل كبير: يوضع على الأرض، وبواسطة «دواسة» خاصة يضغط عليها العازف بقدمه فتتحرك عصا منتهية برأس كروي محاط بطبقة من الجلد أو القماش فتنقر جلد الطبل، بحيث يصدر عنه صوت قوي.

2 - طبل متوسط الحجم: يوضع على يمين العازف، يصدر صوتا غليظا.

3 - طبلان صغيران: يوضعان أمام العازف على حاملين خاصين، يصدران أصواتا متوسطة الغلظة.

4 - طبل معدني أسطواني: يوضع على يسار العازف (على حامل)، ويصدر صوتا حادا.

5 - ويُلحق بالمجموعة المكونة لآلة الباتري مجموعة من الصنوج، وتستعمل آلة «الباتري» غالبا في فرق «موسيقى الجاز» و«موسيقى الروك». كما بدأت تغزو الفرق الموسيقية العصرية كآلة ضابطة للإيقاع وأداة معبرة موسيقيا.

وهناك طبول بونجو، وهي آلات عالية النغمة تعمل بالنقر، وتستعمل أصلا

بوصفها آلات إيقاع في موسيقى أمريكا اللاتينية، لكنها تُعرف أيضا في موسيقى الروك والجاز. وينقر معظم الموسيقيين طبول بونجو وهم جالسون. وتوضع الطبول بين ركبتي العازف، ويكون الطبل الأكبر في اليمين، لكن تعزف طبول بونجو - في الأوركسترا وفرق الحفلات الموسيقية - في وضع الوقوف مع تثبيتها على حامل.

كذلك توجد طبلة الكونجا، وهي عبارة عن أسطوانة قليلة الاستدارة تُصنع من الخشب أو الألياف الزجاجية، يُشد على قمة الأسطوانة غشاء من جلد الحيوان. ويعزف الموسيقيون بالنقر على الغشاء الجلدي بالأصابع والدق عليه باليد. وعادة، يعزف الموسيقي بطبلة الكونجا وهو جالس والطبلة بين ركبتيه، ولكنه قد ينقر عليها وهو واقف. وتكون الآلة مثبتة على حامل أو معلقة بشريط من الكتف.

لقد استطاع الطبل أن يفرض نفسه على الجوائز العالمية ويفوز بالجائزة الذهبية، حيث تقدم لنا دلالات الطبل ورمزيته المفاتيح الأساسية لتفهم موقع الطبل في الأعمال الإبداعية الكبيرة. ففي خمسينيات القرن الماضي ترددت عبر مجلة «الطبل» الأصوات التقدمية معبرة عن مسار دار النشر البريطانية المناوئة للتمييز العنصري، وارتقت المجلة من صحيفة التابلويد المتداولة بين صفوف الأفارقة من الطبقة الوسطى إلى مجلة سياسية ذات شأن وصيت ذائع.

هذه العلاقة بين «الطبل» والتمييز العنصري نجدها في فيلم الافتتاح لمهرجان السينما في العام 2005م في ميونخ، فقد تألق الفيلم السينمائي «الطبل» (Drum)، الحائز الجائزة الذهبية في مهرجان الفيلم الأفريقي (FESPACO) سنة 2005م، وفيه طرح المخرج الزنجي زولا ماسيكو (Zola Maseko)، من جنوب أفريقيا، الموقف ذاته المناهض للتمييز العنصري من منظور أفريقي بديلا عن المنظور الأوروبي، وهو ما كان مُغيبا كليا عن جمهور السينما الألماني، وقد لعب كل من الصحافي الزنجي هنري نكسومالو (Henry Nxumalo) ونظيره الألماني المنشأ، المصور يورجين شادنبيرج (Jurgen Schadeberg) دورا كبيرا في إيصال رسالة الفيلم على أكمل وجه.

كما أن فولكر شلوندورف نجح - وهو من أبرز المخرجين الألمان الذين برعوا في تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام سينمائية متميزة، فقد حقق فيلمه «الطبل الصفيح» المُقتبس عن رواية الطبل الصفيح للكاتب الألماني جونتر جراس - نجاحا عالميا ونال السعفة الذهبية في مهرجان كان 1979م، كما نال جائزة الأوسكار لأفضل فيلم أجنبي، وبهذا الفيلم أضحى فولكر شلوندورف من مشاهير السينما الألمانية والعالمية إذ إنه جعل الطبل الصفيح يقرع مرتين. وقد أبدع المُخرج في معالجة الشخصيات الصعبة، مثل أوسكار بطل الرواية، كما اهتم المخرج بالفترة الزمنية التي يعالجها الفيلم منذ العام 1925م وحتى العام 1952م، حيث كان أوسكار يقبع في إحدى المصحات العقلية، وفي المقابل فإن اهتمام المخرج نال كذلك بعض المقاطع الخادشة التي تناولها جراس في روايته، وهو ما جعل الفيلم يتعرض للمنع في عدة أماكن، مثل أوكلاهوما بالولايات المتحدة الأمريكية، وبعض مناطق كندا. ولعل «الطبل الصفيح» من نوادر الأعمال التي حظيت بنجاح عالمي ونالت الجوائز كعمل أدبي وكفيلم سينمائي أيضا.

ويُذكر أن فولكر شلوندورف أصدر سيرته الذاتية في كتاب سماه «ضارب الطبل»، وهناك من ترجمه «الطبل الرنان»، ويقول فولكر: «أنا من مواليد ألمانيا ثم أصبحت فرنسيا فأمريكيا. حالما بطبيعتي لكنني جعلت من نفسي رجل فعل وعمل، وأميل إلى الكآبة بطبيعتي، لكن سباق الماراثون جعلني أعتنق فضيلة الفرح. ولم أكن في يوم من الأيام حيث ينتظرني الآخرون. مع ذلك لم يسكنني أبدا الإحساس أنني ضائع وأقرع نفسي كدقات الطبول».

أما في السينما العربية فمن أشهر الأفلام العربية التي كان للطبل فيها دور مميز، فيلم «الراقصة والطبال»، بطولة الرائع أحمد زكي والفنانة نبيلة عبيد ومن إخراج أشرف فهمي، وتأليف إحسان عبدالقدوس. وتدور أحداث الفيلم حول طبال (أحمد زكي) يتولى تدريب راقصة الموالد «مباهج» (نبيلة عبيد)، وتحويلها راقصة محترفة... وتتوالى أحداث الفيلم ملقية الأضواء على دور إيقاع الطبلة في الرقص الشرقي، ومدى اعتزاز الطبال بطبله وفنه.

ومن كلاسيكيات السينما الأمريكية فيلم «الطبول البعيدة» (Distant Drums) بالأبيض والأسود، أخرجه راؤول وولش، وقام بدور البطولة جاري كوبر. ويحكي الفيلم عن هنود السيمينول في ولاية فلوريدا وهم يواجهون القوات البيضاء بين تلك الأحراش والغابات الممتدة بمستنقعاتها وبركها المتحركة. وكانت مهمة بطل الفيلم هي إنقاذ هنود السيمينول الذين اشتهروا بصداقتهم للزنوج الأمريكيين، حيث كان الأفروأمريكيون يلجأون إلى السيمينول بحثا عن الأمان من الرجل الأبيض، لاسيما خلال الحرب الأهلية في القرن التاسع عشر. وفيلم «طبول بعيدة» كان في الأصل فيلما حربيا أخرجه وولش بنفسه سنة 1945م بعنوان «الهدف بورما»، ويحكي الصراع الأمريكي الياباني.

وللطبل مشاهير عشاق مجانين به، منهم وارن بيبي دودس (Warren Baby Dodds)، وهو الأخ الأصغر لعازف الكلارينت الشهير جوني دودس، وقد ولد في مدينة نيو أورالينس (New Orleans) سنة 1898م، حيث بدأ العزف على الطبل في السادسة عشرة من عمره، وباشر الأداء مع كيد أوري (Kid Ory) برفقة أخيه، آنذاك، وقد اضطر وارن إلى مغادرة الفرقة الموسيقية لسوء عزفه، مما حفزه على التدريب الشاق والمستمر ليصبح من أوائل وأبرز عازفي طبول الجاز. ومع حلول العام 1918م كان يرافق المغني وعازف الجاز الأمريكي الشهير لويس آرمسترونج. وإضافة إلى عمله عازف طبل، كان يعمل بشركة لسيارات الأجرة. وكثيرا ما كان يعزف برفقة أخيه، ولكن بعد وفاة الأخ انضم إلى فرق عديدة وتضاربت الآراء حول أدائه الذي كثيرا ما كان أقرب إلى العزف المنفرد من مرافق للفرق الموسيقية التي عمل معها. ثم أصيب سنة 1949م بعدة جلطات أدت إلى شلله جزئيا، ولكنه ثار على الحضور بساحة الموسيقى بين الحين والآخر، وقد توفي في شيكاغو سنة 1959م.

المراجع

- الحياة الموسيقية، د. عبدالحميد حمام، وزارة الثقافة، عمان، 2008، (بتصرف).

- د. نبيل سليم، رحلة الرقص الشرقي في العالم الغربي، الدار القومية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999م (بتصرف).

- مجلة القافلة السعودية، العدد الثالث، 2011 م، (بتصرف).

The Origins of Oriental Drumming By Karol Henderson-(.Harding a.k.a. Me›ira (p.k.a. Cala of Savatthi

Radhiya›s Middle Eastern & North African Drum, Inc.A - .Historical Introduction to Middle Eastern Drum



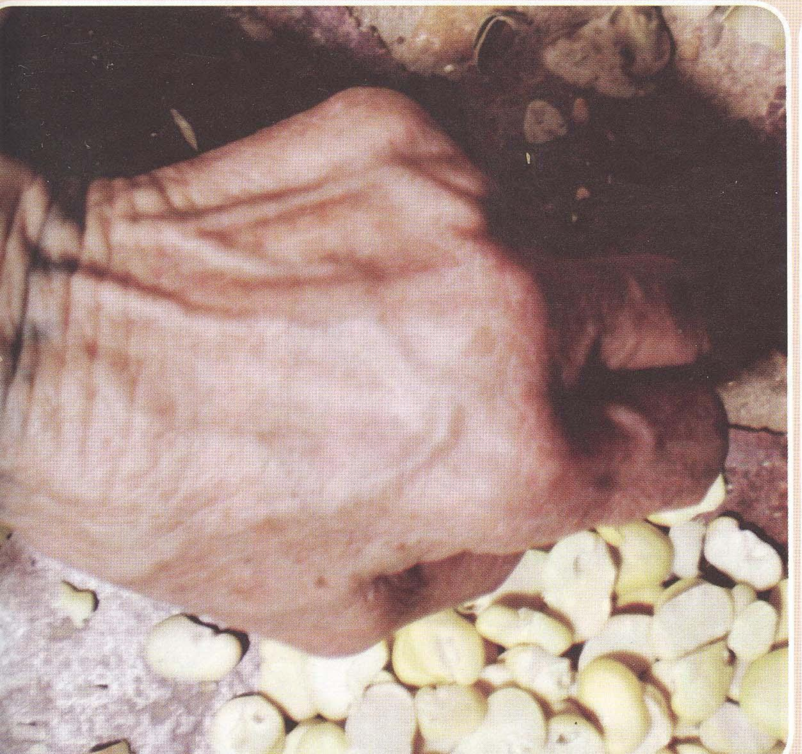
اليد تعشق أيضًا

تتفق كل الثقافات الإنسانية على كون «الصب تفضحه عيونه»، كما يقول الشاعر الكبير أحمد رامي في رائعته التي نعرفها بصوت كوكب الشرق أم كلثوم.
لمَ لا وفي العين سر الوجوه، لمَ لا والعين مفتاح الروح ونافذة عما يختلج في دواخلها من أحاسيس فوارة وما يتقد في القلب من نيران الصبابة والهيام؟
لا تختلف الثقافة الشعبية بالمغرب عن بقية الثقافات بشأن مكانة العين ورمزيتها في أمور القلب والعاطفة، سواء كانت عين المحب أو المحبوب، ففيها من الأمثال والحكايات والأشعار ما يفيد المعنى نفسه، إلا أنها، ربما بتعدد روافدها الأمازيجية والعربية الإسلامية والأفريقية والمتوسطية، ترى للصبابة والغرام علامة أخرى يمكن بموجبها التصريح أن «الصب تفضحه يده الباردة».
فالمغربي حين يصافح أحدا من معارفه، ويلاحظ برودة غير معتادة في يده، يبادره قائلا بين الجد والهزل:
- راكْ كتحَب (أراك واقعا في الحب)!
وإن كان صعبا التأكد من صحة أو خطأ هذه الملاحظة الشعبية، في غياب تأكيد أو نفي لها، من خلال بحث في علم النفس الاجتماعي أو غيره من علوم الإنسان، فإن الأمر، على بساطته وطرافته أيضا، يكشف عن جزء من الأهمية القصوى التي لليد في المعيش اليومي للإنسان، والمكانة التي تحتلها في المخيال الجماعي، ليس للشعب المغربي فقط، بل لدى كل شعوب المعمورة.
فاليد هي أول ما يدرك به الطفل العالم الجديد في أولى مراحل نموه، اليد هي أولى الأدوات وأهمها التي استعان بها للسيطرة على الطبيعة وبناء الحضارة وتغيير مصيره، اليد الماهرة للرسام والصانع التقليدي، اليد القوية للملاكم والبناء، اليد الناعمة والخشنة، اليد.
يد الكفيف عينه التي يرى بها، يد الأبكم لسانه الذي ينطق به، فإن كان ليس من سمع كمن رأى، فحتما ليس من رأى كمن لمس. فالعين حين ترى تفعل من بُعدٍ، بينما تلمس اليد من قُرب وللمسافات علينا تأثير كبير، خصوصا في أمور الصبابة العشق.
أغلق عيني وأتخيل العالمَ لو كان الإنسان كائنا من دون يدين، وأحس بالرعب وباختفاء كل الأشياء حولي، فوراء كل شيء ابتكره الإنسان يدُ ما كان للعقل أن يفعل شيئا من دونها.
أعرف أن لكل عضو في جسد الإنسان أهميته، ولا أنوي القيام بمفاضلة لمصلحة اليد على العين، بقدر ما أحاول الاحتفاء باليد بمديح بصري لها كنوع من رد الجميل، أما العين فقد نالت حقها ويزيد من الاهتمام لدى كل الشعوب، وبكل أشكال التعبير المعروفة.

الحسين بوبلغيتي

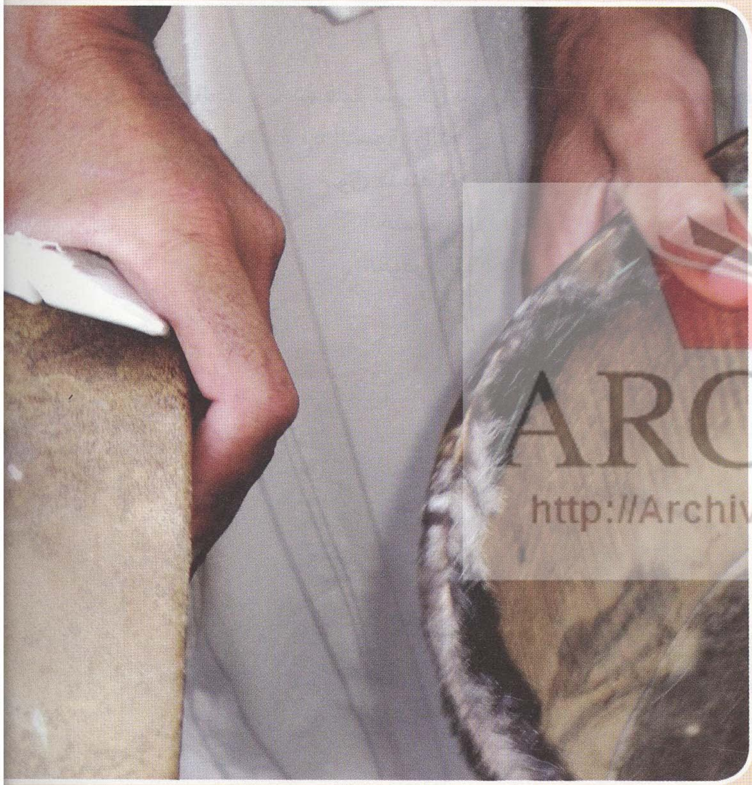
مصور فوتوغرافي - المغرب

















سوق مدينة الجميرا

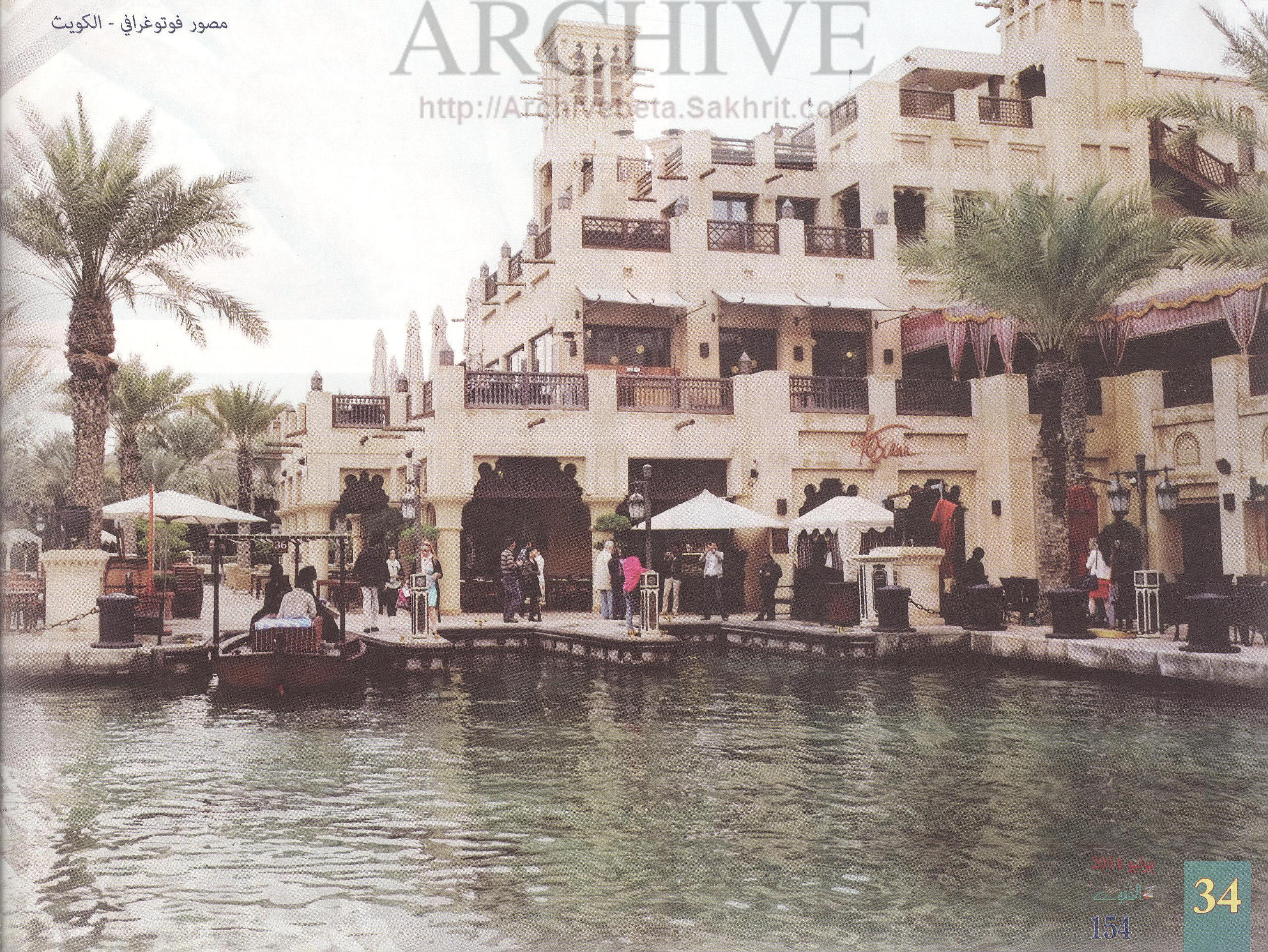
تحفة فنية في دبي

سوق مدينة الجميرا تحفة فنية تسر من يأتي إليها ويتجول بها، فمهما تطورت الأسواق والمباني تظل النفوس تشتاق إلى النمط القديم منها، بأصالته وبساطته، ويحلو لها التسوق والتجول به.

سوق مدينة الجميرا في دبي ليست بالقديمة، لكنها بنيت على نماذج طبق الأصل من مباني الإمارات القديمة، من أبراج التهوية وأعمدة الخشب والأزقة، وزاد السوق جمالا مرور قنوات مائية فيها، تبحر فيها قوارب خشبية كتلك التي استخدمها الإماراتيون في الغوص والسفر... ومعظم المتاجر تبيع التحف والسجاد وكل ما يمت بِصلة إلى التراث والتاريخ.

صالح تقي

مصور فوتوغرافي - الكويت













أعلاها في الجزائر ويبلغ ارتفاعها 300 متر

المآذن العالية .. أبهرت العالم بجمالها

هذه جولة مع مجموعة من المآذن العالية التي تناطح السحاب والتي أبهرت العالم بجمالها وارتفاعها، وقد اقتصرنا على عشرين مسجدا لأنه لا يخلو مكان في العالم الإسلامي من مسجد، ولا يخلو المسجد من مئذنة تطول وتقصر حسب الحاجة والمكان. والمآذن الطينية القصيرة في أفريقيا واليمن وحضرموت لا تقل روعة عن أعلى المآذن في مصر والمغرب وباقي الدول، وأعلى المآذن هي مأذنة مسجد الجزائر ويبلغ ارتفاعها 300 متر ثم مئذنة الحسن الثاني بالمغرب ويبلغ ارتفاعها 200 متر ثم مئذنة شاه علم بماليزيا في سلا نجور فيبلغ ارتفاعها 137.4 مترا ثم مئذنة مسجد الفتح بالقاهرة ويلغ ارتفاعها 130 مترا ثم مئذنتا مسجد النور بالعباسية ويبلغ ارتفاعهما 112 مترا ثم مسجد الشيخ زايد بالإمارات ويبلغ ارتفاع مآذنه الأربع 107 أمتار ثم مآذن مسجد الصالح باليمن ويبلغ ارتفاعها 106 أمتار ثم مآذن الحرم المدني ويبلغ ارتفاعها 104 امتار والمسجد الحرام بمكة المكرمة، حرسها الله، ويبلغ ارتفاع كل مئذنة من مآذنه التسع 89 مترا ثم باقي المآذن كما يتضح من التفصيل التالي:

جاد الله فرحات

مهندس معماري - الكويت

مآذن الحرم المكي

يحتوي الحرم المكي على تسع مآذن، في العام 1375هـ أزيلت منارة قايتباي، وفي العام 1376هـ أزيلت منارة باب علي، من أجل بناء المسعى، وكذلك أزيلت منارة باب السلام من أجل التوسعة.

وفي العام 1379هـ تم إنشاء ثلاث منائر، واحدة جهة الصفا بدلا عن منارة قايتباي، واثنتان على جانبي مدخل باب الملك صارت فيما بعد عوضا عن منارة باب الوداع وباب علي، كما أزيلت منارة باب الزيارة في العام 1381هـ.

وفي عهد الملك فيصل، رحمه الله، استكملت التوسعة الأولى، وفي التوسعة الثانية العام 1384هـ تم إنشاء منارتين على مدخل باب العمرة وباب السلام تشبهان منارتي باب الملك سعود (باب الملك عبدالعزيز حاليا)، وبهذه المنائر السبع الحديثة على التوسعة السعودية الأولى والثانية والتي تميزت بالطابع المعماري الواحد وبالارتفاع الشاهق، كان لابد من إزالة المنائر القديمة المتبقية وهي منابر باب العمرة والوداع والمحكمة وكان ذلك ما بين عامي 1384 و1385هـ.

ولم يمض على التوسعتين أكثر من ثلاث عشر سنة حتى أمر خادم الحرمين الشريفين في عهده الميمون بالتوسعة التاريخية العملاقة: المنائر الثامنة والتاسعة 1409 هـ. أما في العام 1409هـ فقد أنشأ خادم الحرمين الشريفين منارتين تشبهان المنارات السبع وجعلتا على المدخل الغربي للمسجد الحرام المسمى باب الملك فهد، فأصبح للمسجد الحرام تسع منائر لا تفرق بينها من حيث الطابع المعماري، والمآذن التسعة الحالية بارتفاع 89 مترا.



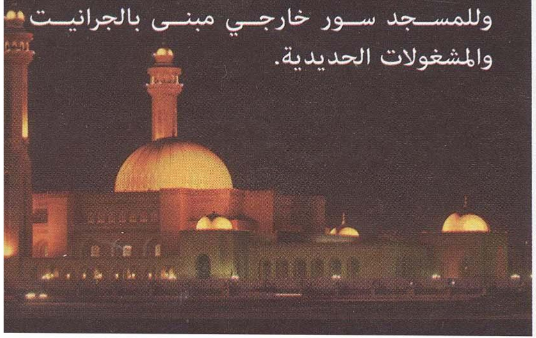
مسجد النور بالعباسية

مساحة المسجد سبعة آلاف متر ويقع على موقع مهم بين شارعي رمسيس ولطفي السيد.

قباب المسجد: وفوق سطح المسجد أربع قباب في الأركان قطر كل منها 18 مترا بارتفاع 25 مترا وتتوسطها القبة الرئيسية بقطر 21 مترا وارتفاع 50 مترا، ويعلو هذه القباب أهلة من النحاس الأحمر المطروق بارتفاع خمسة أمتار.

أطوال المآذن: وللمسجد مئذنتان ارتفاع كل منهما 106 أمتار، وفوق كل منهما هلال من النحاس ارتفاعه 6 أمتار ليصبح إجمالي ارتفاع كل المئذنة 112 مترا.

مانعة للصواعق: وتعلو كل مئذنة مانعة للصواعق مرتبطة بالهلال وكذلك لمبات لتحذير الطائرات، وهناك ثلاثة مصاعد يخدم أحدها المئذنة اليسرى، حيث يفتح على الشرفة الرئيسية للمئذنة من أجل السياحة الإسلامية. والمصعدان الآخران لخدمة مصلى النساء ودار الضيافة، وللمسجد سور خارجي مبنى بالجرانيت والمشغولات الحديدية.





مئذنة مسجد المرسي أبو العباس



للمسجد مئذنة واحدة يبلغ ارتفاعها عن سطح البحر 80 مترا، وهي بهذا أعلى مبنى في المدينة. أساساتها مجموعة من آبار السمليكس متباعدة محاورها بمقدار متر، وتشغل مساحة قدرها 10 x 10 أمتار أعلاها ميدة من الخرسانة المسلحة بسمك 80 سنتيمترا لصفة فرشة عمومية.

وتكون مباني المئذنة من منسوب الأساسات إلى منسوب سطح المسجد جزءا متصلا بمباني المسجد. و يبدأ انفصال المئذنة من منسوب سطح المسجد، و من هذا المنسوب يتشكل قطاع المئذنة فيبدأ بمربع ضلعه 4.80 أمتار إلى ارتفاع 18.20 مترا، حيث أول طبقة من طبقات المئذنة، ثم يتشكل بمثمن قطره 3.75 أمتار إلى ارتفاع 10.25 أمتار حيث ثاني طبقة، ثم يتشكل بنسبة عشرة أضلاع قطره 3.50 أمتار إلى ارتفاع 8.65 أمتار حيث الشرفات، ثم يتشكل بقطاع مستدير قطره 3.30 أمتار إلى ارتفاع 2.35 متر، ويعلو ذلك الجزء العلوي للمئذنة المعروف باسم الطنبوشة وهي مكسوة بطبقة من ألواح النحاس الأحمر يعلوها الهلال من النحاس أيضا، وارتفاعه مع الطنبوشة 11.35 مترا.

وجدران المئذنة ابتداء من أعلى سطح المسجد من الخرسانة المسلحة مكونة من طبقتين: الداخلية مستديرة القطاع قطرها متران في كامل الارتفاع، والخارجية وهي التي تتشكل من مربع إلى مثمن إلى ذي ستة عشر ضلعا إلى دائرية، ويربط الطبقتين على ارتفاعات مختلفة ميد من الخرسانة المسلحة، وسلم المئذنة الحلزوني من الخرسانة المسلحة يرتكز على جدران الطبقة الداخلية من جهة، ومن الأخرى يرتكز على عمود من الخرسانة المسلحة بوسط المئذنة قطره 40 سنتيمترا. وزودت المئذنة بجهاز مانع للصواعق لتفريغ شحنات الكهرباء الجوية بعيدا عن جدرانها، وقد اراد الملك فاروق، رحمه الله، أن تكون مئذنة ومنارة تشع نور الإيمان وتهدي السفن في عرض البحر.

المئذنة العظمى: قطب منار (الهند)

في مدينة دهلي - كما عرفت في تاريخ المسلمين، أو دلهي كما تدعى الآن - مساجد كثيرة، أعظمها المسجد الجامع الذي يشبه بحجارته الحمراء، وجدرانه السامقة، وضخامته المدهشة جبلا راسخا، يزحم بمئذنتيه الشامختين نجوم السماء ليلا، ويشاهد من أماكن بعيدة نهارا، يصعد إليه على سلالم دائرية واسعة مرتفعة آلاف المصلين يوم الجمعة، فإذا ما انتشروا بعد الصلاة على تلك السلالم منحدرين إلى الشوارع تخيلت صورة لحشر الخلائق يوم القيامة.

هذا المسجد على ما أصابه من تهدم جدرانه وتهاوي أركانه وترنح ما بقي من بنائه، لا يكاد يخلو ساعة من نهار من سائحين قادمين من جميع بقاع الأرض لمشاهدة مئذنته العظيمة التي تعد من عجائب الدنيا، فهي ترتفع في الجو 72.5 مترا، وكأنها لضخامتها وغرابة هندسة بنائها أعمدة متلاصقة فقطرها عند القاعدة خمسة عشر مترا، ثم تضيق شيئا فشيئا، حتى يصبح قطر أعلاها ثلاثة أمتار وهي خمسة طوابق، الثلاثة الأولى مبنية بالحجر الرملي الأحمر والطابقان الآخران من الرخام الأبيض وعليها ثلاث شرفات للآذان.



مآذن الحرم النبوي الشريف

زُيّن الحرم النبوي الشريف بعشر مآذن شامخات كان لها أكبر التأثير في إظهار مجمل البناء بشكل متناسق جذاب، ولعل المتأمل للبناء من ناحية توزيع المآذن يجد أن هناك دلالة واضحة على أن التصميم المعماري في استعمال المآذن لتحديد أركان المسجد الرئيسية، وحيث أن الحرم النبوي قبل التوسعة الأخيرة كان يحتوي على أربع مآذن تحدد أركانه، وحيث إن التوسعة الحديثة قد ضاعفت المساحة الكلية مرات عديدة مما استوجب معها إضافة ست مآذن أخرى، وقد جملت أربع منها أركان الحرم وكملت الاثنتان الباقيتان خطوط المآذن السابقة.

وحيث أن وضع الحرم النبوي الشريف مختلف تماما عن المسجد الحرام من ناحية اتجاه القبلة، فقد تم تأصيل ذلك في المحافظة على جدار القبلة القديم، وكذلك المئذنتين القديمتين بما يؤصل الحفاظ على تراث البناء.

مسجد الفتح

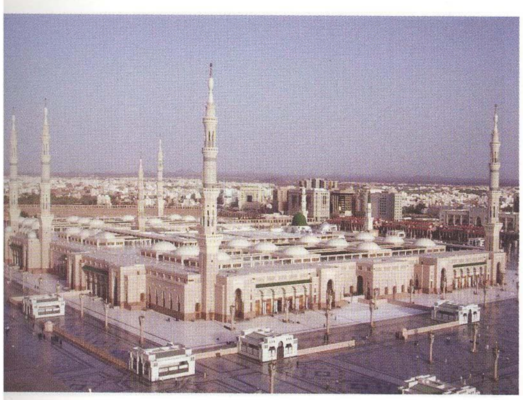
بميدان رمسيس بالقاهرة

تعتبر مئذنة مسجد الفتح بميدان رمسيس بالقاهرة من أعلى المآذن التي نفذت حتى الآن في تاريخ الإسلام.

- المئذنة: يبلغ ارتفاع المئذنة 130مترا لتصبح أعلى مئذنة في تاريخ الإسلام في وقتها، وتم تركيب الأحجار الصناعية المكونة للشكل الخارجي للمئذنة قبل صب الخرسانات خلفها، والقطاع الإنشائي للمئذنة عند سطح الأرض 7م × 7م، ويبلغ معدل البناء 5 سم في اليوم على مدى 5 سنوات.

وبنيت المئذنة بأسلوب متطور باستخدام نظام كوابيل حديدية مركبة في بدن المئذنة كل 10 أمتار ارتفاع بينهما نظام شدات معدنية نظام أكرو على حطات كل 3 أمتار دمسة خشبية.

كما تحتوي المئذنة على مصعد داخلي حتى أسفل الهلال - مانعة للصواعق - لمبات للتحذير نظرا لارتفاع المئذنة الشاهق - نظام صوتي متدرج يغطي حتى دائرة نصف قطرها 3 كيلومترات - غرفة إذاعة ملحقة بالمئذنة بالربط المباشر مع الإذاعة والتلفزيون - هلال من النحاس الأحمر بارتفاع 6.5 أمتار - كوابيل نحاسية مزخرفة - مدخل للمئذنة منفذ من رخام مع دق آيات قرآنية عليه - سلم لولبي خرساني من أسفل المئذنة حتى نهايتها - ساعة ذات أربعة أوجه صنعت خصيصا للمئذنة بشركة أوميغا السويسرية طبقا للرسومات التخطيطية، حيث جاء لموقع المسجد فريق من المصممين السويسرين لمعاينة الموقع وتم وضع التصميمات، وتتكون الساعة من أربعة أوجه في بدن المئذنة ويوجد أسفل المئذنة في غرفة ملحقة دولاب مركزي لتشغيل ساعة المئذنة وأربعين ساعة أخرى موزعة على مختلف أروقة المسجد.





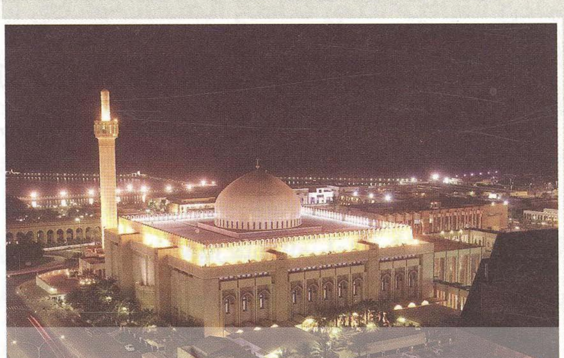
مآذن جامع السليمية بأدرنه (المآذن التركية)

جامع السليمية بأدرنه هو أعظم ما بنى سنان, وقد بناه بناء على أمر السلطان سليم الثانى الذى خلف والده سليمان القانونى في حكم الدولة العثمانية. وقد اختار سنان أعلى ربوة فى أدرنه ليقيم عليها الجامع بحيث يمكن مشاهدته من كل أنحاء المدينة.

يتم الصعود إلى شرفات كل منها – على حده – عن طريق ثلاثة سلالم مستقلة عن بعضها أما المئذنتان الأخريان فلكل منها سلم واحد. ولا يوجد فى العالم آنذاك مئذنة أعلى من مئذنة جامع السليمية، إلا مئذنة جامع قطب منار في دلهي، وهو الجامع الذي أقامة اتراك الهند في القرن الثالث عشر الذي يبلغ ارتفاع مئذنتيه 72.50 مترا، إلا أن مئذنة السليمية دقيقة الصنع في حين أن مئذنة قطب منار سميكة حتى إنها تشبه أبراج قلعة ارتكزت على قاعدة يبلغ ارتفاعها 14 مترا.

مئذنة المسجد الكبير بدولة الكويت

وهي جزء جمالي معماري أضاف إلى المسجد رقة وجمالا وتجليا، ترفع منه آذان الصلوات الخمس، وبلغت مآذن الإسلام تطورا في الجمال جدا، قال فيه عالم الآثار الفرنسي هنري تيراس بعدما درس مئذنة جامع الكتيبية في مراكش المغرب «أن نقوشها ونوافذها وزخرفها جديرة بأن تنشر في كتاب على حدة».



وترفع المآذن أو المنارات في أركان المسجد أو أن تكون في منتصف جدار مؤخر المسجد أو خارج المسجد كما في الجامع الكبير في سامراء بالعراق ومسجد قطب في نيودلهي.

ومئذنة المسجد الكبير منفصلة عن البناء وتحف به من الجهة الغربية الشمالية، وهي المعلم البارز الذي تراه العين من بعد، فيبلغ ارتفاعها 72 مترا فوق سطح أرض المسجد مضلعة الشكل (12 ضلعا)، وهي من الخرسانة الإسمنتية المسلحة ومكسية من الخارج بالحجر الطرطوسي الصلب الذي جلب من سورية، واستعيض عن السلالم الداخلية للصعود فيها بمصعد كهربائي يصل إلى أعلاها حيث بيت المؤذن الذي يرتفع 60 مترا عن الأرض، وهي صماء من الخارج ليس لها طاقات أو شبابيك أو زينة، ويعلو بيت المؤذن قبة ومثبت في أعلاها هلال ضخم محمول على عمود نحاسي، ويظهر جمالها ليلا بتسليط الأضواء الكاشفة.

مسجد السليمانية والمآذن التركية

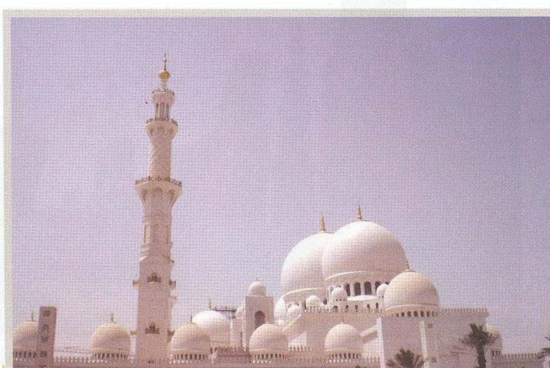
على أطراف الساحة الداخلية لمسجد السليمانية ترتفع في وسط السماء أربع مآذن، اثنتان منهما وهما اللتان تليان بيت الصلاة أعلى ارتفاعا 74 مترا، ولكل مئذنة من هاتين المئذنتين ثلاث شرفات, أما المئذنتان الأخريان الأقل ارتفاعا فلكل واحدة منهما شرفتان فقط.

والمئذنة تعلن التوحيد وتشرئبّ إلى السماء، تريد الانعتاق من الأرض إلى السماء، فالمئذنة تعطي السموق وترتفع إلى أعلى لتأكيد هذا الرمز.

في هندسة المئذنة قمة التجريد، وكأنها تبغي - بالتماس مع السماء - الوصل والاقتراب.

فالمئذنة عنصر معماري مرتبط بالزمان والمكان، فسموق المئذنة مستوحى من سموق النخيل - أروع الأشجار وأكثرها ثباتا - وهذا السموق مؤثر لإمكانية سماع صوت المؤذن في الفضاء الكوني.

الأذان سمعيا مرتبط بالعمارة، ويتآلف الاثنان من أجل رسالة التوحيد مرتبطين برحلة الشمس اليومية ما بين مشرق ومغيب، وفجر وغسق، وسحر وشفق، الطرز التاريخية، أكثرها نضجا وبساطة. فبينما ينتقد البعض المآذن العثمانية الطراز مقارنة بالمآذن الأخرى، مرددين: إنها أبسط في شكلها، ولا تحتوي على التفاصيل العديدة، والثراء الذي تحمله المآذن المملوكية مثلا؛ أنا أرى العكس، لأن بساطة المآذن العثمانية هو ميزتها وتفردها على مآذن العصور السابقة لها، فهي أقرب إلى بساطة الدين الإسلامي بلا تعقيد واستغراق في التفاصيل، لذلك هي أسهل شكل مئذنة يمكن تنفيذه في وقتنا الحاضر.



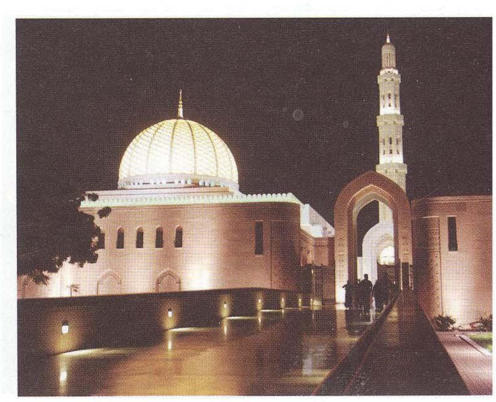
مسجد السلطان قابوس بسلطنة عُمان

يضم الجامع خمس مآذن ترسم حدود الموقع بارتفاعها الذي يبلغ 45 مترا وفي نهاية المدخل الرئيسي تقف المئذنة الرئيسية شامخة على ارتفاع 91.3 مترا، أما قاعدة المئذنة الرئيسية فتحوي الواجهة الجنوبية منها على نص مآذن فيما كتب اسم الجامع على واجهته الشمالية.



مسجد الشيخ زايد في أبوظبي

زود المسجد بأربعة منارات على الطراز الشرقي يبلغ طول كل منها 107 أمتار، ورغم أن المصمم مغربي، إلا أنه استلهم عبقرية المكان والزمان ولم ينقل طباعه هو أو سماته، ولكنه أراد أن يكون المسجد جامعا لفلسفة الزعيم المنشئ والمكان.

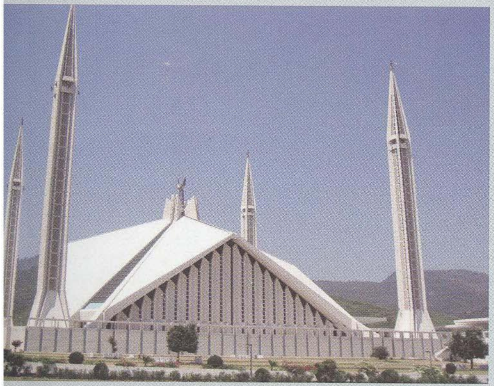


مئذنة المركز الإسلامي بروما



المساحة الكلية للمركز تقدر بثلاثة هكتارات وافقت عليها مدينة روما للجالية الإسلامية بإيطاليا العام 1975 بعد أن وصل عدد مسلمي إيطاليا إلى حوالي المليون ومائتي ألف مسلم بينهم حوالي 20 ألف من الإيطاليين ممن تحولوا إلى الإسلام في الفترة الأخيرة، ولا يبعد المركز الإسلامي في روما عن كاتدرائية سان بيير بروما مقر البابوية سوى بكيلومترين، وبما أن مكان المركز مرتفع وترتفع مئذنته بحوالي 39 مترا أصبحت مئذنة مسجد المركز الإسلامي بروما أكثر ارتفاعا من كاتدرائية سان بيير مما خلق مشكلة في حينه عندما تم التوصل لحل وسط ولبناء هذا المشروع الضخم الذي استمر أكثر من عشرين عاما أي في الفترة من 1974 وحتى 1995، وشكل المئذنة يوحي بالأيدي المرفوعة نحو السماء للدعاء.

مسجد شاه فيصل بباكستان (الملك فيصل)



قاعة الصلاة تستوعب أيام الأعياد والجمع عشرة آلاف مصلي كما يستوعب حرم المسجد تسعين ألفا، وخصصت أماكن رحبة لوقوف السيارات. إن المآذن الأربع تذكرنا بالشكل التقليدي للمآذن العثمانية التي حاول المعماري التركي الاستيحاء منها ولا شك، ولكن بعد أن جعلها برجا رمحيا ذا مقطع مربع مؤلف من أربعة أركان تمتد من ذروة المئذنة حتى قاعدتها بارتفاع 90 مترا، وتنفتح بين أركانه شبكيات حجرية، ولقد ألغيت الشرفات البارزة التقليدية واستعيض عنها بشرفة داخلية تنفتح من الجهات الأربع تحدها مظلة عليا وحاجز أسفل أما قاعدة المئذنة، فهي مخروطية ويعلو المئذنة جامور من الألمنيوم المذهب المطلي بمادة واقية ينتهي في أعلاه بهلال. ويبلغ وزن الجامور في كل مئذنة طنا ونصف الطن، أما جامور الحرم فيبلغ وزنه ستة أطنان ونصف. على أن المآذن لا تستعمل للآذان بل ثمة منصة في صحن الجامع يقف عليها المؤذن أو المقرئ وخلفه جدار مزين بلوحة كتابية لفنان باكستان الأشهر صادقين، ويقول شيخ الجامع: «يعتز الباكستانيون بقيام أضخم جامع في بلادهم فهو كنز معماري خالد يضاف إلى معالم باكستان الإسلامية الرائعة».

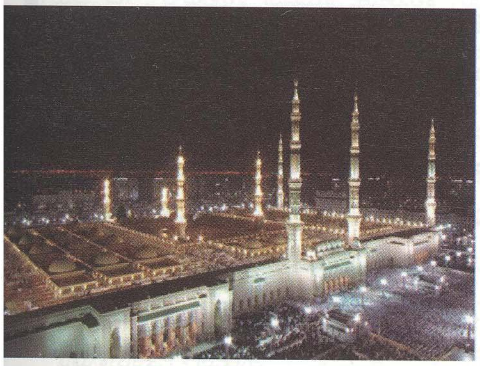
مآذن مسجد الصالح باليمن



يتميز الجامع بست منارات فريدة ذات تصميم خاص، ارتفاع أربع منها يبلغ 106 أمتار مع الهلال، وقد استخدمت فيها اساسات خاصة تصل إلى عمق 35 مترا، وبقطر 70 سنتيمترا لكل مئذنة، وهو ما ساعد في تقوية المبنى على مقاومة الزلازل كما يصف منفذو الجامع.

مسجد نمرة بعرفات

«مسجد نمرة» من أهم المعالم في مشعر عرفات وبه يصلي عشرات الآلاف من ضيوف الرحمن صلاتي الظهر والعصر في يوم عرفة جمعا وقصرا اقتداء بالرسول صلى الله عليه وسلم. بني المسجد في الموضع الذي خطب فيه الرسول صلى الله عليه وسلم في حجة الوداع، وشهد مسجد نمرة أكبر توسعة له في التاريخ في العهد السعودي ويبلغ طوله من الشرق إلى الغرب 340 مترا وعرضه من الشمال إلى الجنوب 240 مترا، ومساحته أكثر من 110 آلاف متر مربع، وتوجد خلف المسجد مساحة مظللة تقدّر مساحتها بـ 8000 متر مربع، ويستوعب المسجد نحو 350 ألف مصل، وله ست مآذن، وارتفاع كل مئذنة منها 60 مترا، وله ثلاث قباب، وعشرة مداخل رئيسية تحتوي على 64 بابا، وفيه غرفة للإذاعة الخارجية مجهزة لنقل الخطبة وصلاتي الظهر والعصر ليوم عرفة مباشرة بواسطة الأقمار الإصطناعية.



مئذنة مسجد الجزائر

تعلو قاعةَ الصلاة قبة ضخمة قطرها 50 مترا وارتفاعها 65 مترا عن الأرضية، أما المئذنة، فهي الأعلى في العالم بارتفاع 276 مترا، ويصل الارتفاع إلى 300 متر عن سطح البحر، وستكون أيضا بمنزلة منارة للسفن ليلا، وتتكون من 14 طابقا ستُستغلّ كمتحف لتاريخ الجزائر. ويعلق عليها النقاد: هل هذه مئذنة أم ناطحة سحاب؟





منارة مسجد الاستقلال بجاكرتا

إلى الشرق من المسجد ترتفع المنارة شامخة الى عنان السماء وهي رمز آخر لمستقبل مسجد الاستقلال طول المنارة 70 مترا تقريبا وقطر دائرتها 5 أمتار وهي قمة في البساطة.

وهناك منطقة مخصصة لوقوف السيارات تبلغ 9 هكتارات وتتسع لـ 800 سيارة في وقت واحد مع المنطقة التي تغطيها الأشجا


واجهة ومدخل متحف آركين

يقع في شبه جزيرة صغيرة غير مأهولة بالقرب من كوبنهاجن وصممه المعماري سان روبرت لند

متحف آركين للفن الحديث.. كنز ثقافي

تقع ضاحية إشا على بعد عشرين كيلومترا إلى الجنوب الشرقي من مدينة كوبنهاجن عاصمة الدنمارك. وكانت الضواحي الجنوبية والغربية قد توسعت وزاد سكانها في ستينيات القرن العشرين، حيث انتقل إليها كثير من المقيمين في وسط المدينة. ويوجد في هذه الضواحي اليوم مزيج من المواطنين الأصليين ومن المهاجرين، ويغلب أنهم من الأكراد والأتراك والباكستانيين. وبغرض زيارة المتحف فقد استقللت القطار من المحطة الرئيسية في كوبنهاجن، واستغرقت الرحلة إلى الضاحية حوالي ربع ساعة، ثم ركبت حافلة النقل العام الداخلي من محطة الحافلات الواقعة بجانب محطة القطار إلى موقع المتحف، ووصلنا اليه بعد عشر دقائق.

يقع متحف آركين في شبه جزيرة صغيرة غير مأهولة، وهي لسان أرض صناعية في خليج كاج، ولقد صممه المعماري الدنماركي سارن روبرت لند، وهو من مواليد العام 1962، والتحق بالأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في كوبنهاجن حيث درس فيها من العام 1982 إلى العام 1989. ولقد فاز بالجائزة الأولى في مسابقة تصميم المتحف في أثناء دراسته، حيث كُلِّف به قبل تخرجه بعام واحد، أي في العام 1988. وبعد تمام المبنى افتتحته ملكة الدنمارك مارجريتا في منتصف شهر مارس من العام 1996.

د. خالد الحمزة
ناقد وأكاديمي - الدنمارك

مبنى المتحف يشبه الباخرة

لقد قصد المصمم أن يكون مبنى المتحف قريبا من شكل باخرة ضخمة يوازي امتداده الخطوط الطبيعية للخليج الواقع أمامه. ويتميز داخله بزواياه الحادة وسقوفه العالية وحوائطه الملساء وبالأدراج الحديدية، وتُذكِّر كلها بالتصميم الداخلي التقليدي للبواخر المخصصة لنقل المسافرين. والطريف أنه قد نظمت مسابقة في العام 1996 بغرض اختيار اسم للمتحف، وتم إطلاق آركين عليه، حيث توحي هذه التسمية بالشكل الذي يشبه الباخرة. وتترك حوائطه المنحنية واختلاف مساحات قاعاته وتعدد مستويات الأرضيات وتنوع كم الضوء الساقط من مكان إلى آخر خبرة خاصة لدى الزائر، ناتجة عن التباين الحركي المثير بين أجزائه وعناصره.

وتم افتتاح المتحف مرة ثانية في بداية العام 2008، وذلك بعد ترميمه وتوسعته، ولقد صممت هذه الزيادة أنا ماريا إندريو. وتم تغيير مدخل المتحف في العام 2009 بتصميم المعماري الأصلي، بحيث ينفتح على الزوار القادمين إليه برحابة، وأوجد بعده مكانا مناسبا لسوق المتحف. وبعد أن يجتاز الزائر هذا المدخل يتجه إلى اليمين حيث يوجد مكان الاستعلامات وشراء التذاكر.

ووصلت مساحة قاعات عرض الأعمال الفنية مع زيادة العام 2008 إلى خمسة آلاف متر مربع.

مقتنيات المتحف

لدى المتحف أكثر من أربعمائة عمل فني، وتغطي هذه الأعمال الفترة من نهاية الحرب العالمية الثانية حتى الوقت الحاضر. ووزعت المعروضات بأن جعلت القاعات الجديدة لعروض الفن المتغيرة، وخُصِّص ما يعرف بمحور الفن للأعمال الفنية المعاصرة. أما القاعات القديمة فقد جعلت للمعرض الدائم من مقتنيات المتحف. ومن الجدير ذكره أن المجموعة تركز على مبدأين: الأول هو تمثيلها مصير الإنسان اليوم. والمبدأ الثاني هو التنوع في مواد وأشكال الفن الجديدة، بحيث يوضح التعددية في مفهوم الفن المعاصر.

قدمت مؤسسة ميرلا للفن في العام 2011 تبرعا يشمل ثمانية أعمال للفنان البريطاني المشهور عالميا دامين هيرست الذي ولد في العام 1965. وبذا فقد تم إغناء مقتنيات المتحف من أعمال هذا الفنان التي تتناول أسئلة وجودية أساسية لموقع الإنسان في الكون. واحدة من هذه المجموعة، وهي أكبر لوحة بقع حتى اليوم، قد أنتجت خصيصا لهذه القاعة، وهي في الوقت نفسه واحدة من سلسلة لوحات عمل عليها الفنان طوال الأعوام الخمس والعشرين الماضية. وتجد أعمال هذا الفنان معروضة في القاعة الأولى التي تواجه الزائر بعد اجتيازه سوق المتحف.

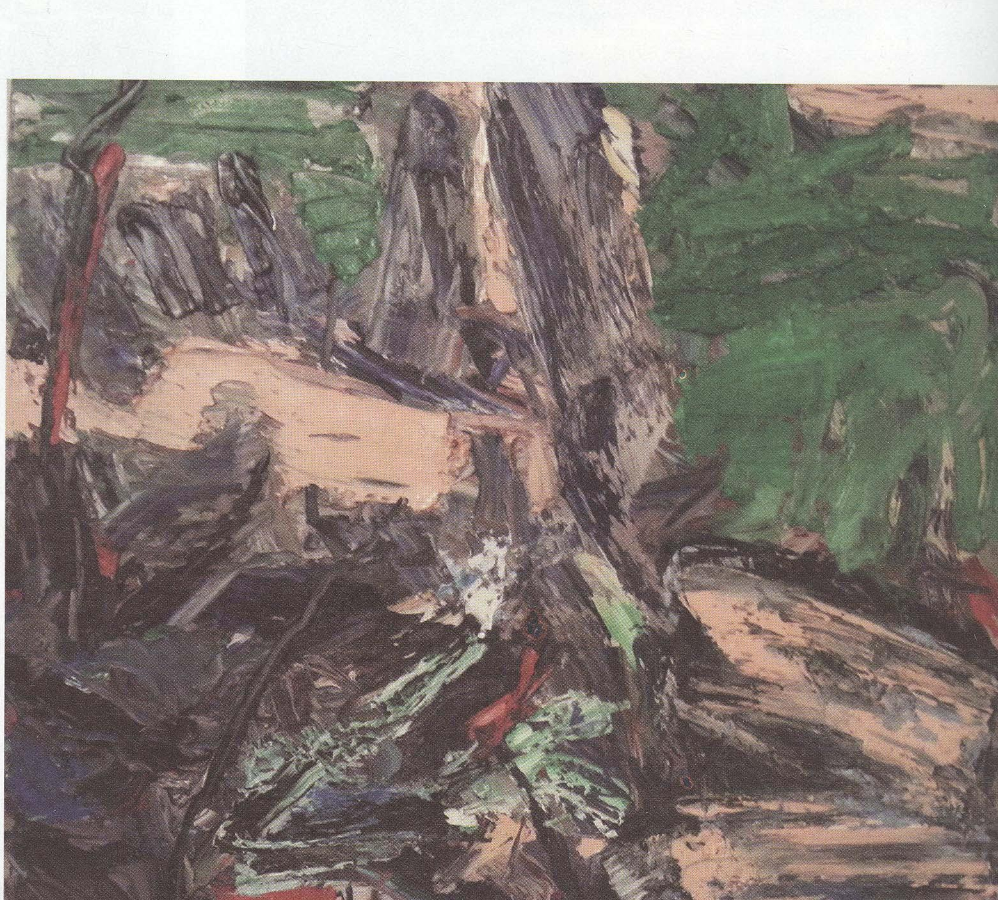


المتاهة اللولبية - جيبي هاين 2006

إن عمل الفنان باسكال مارتين تايو «شارع الموضة»، من العام 2010، عبارة عن تقدير الفنان للبائعين الجائلين في مختلف الأماكن والثقافات في العالم. يبدو الرجل شفافا، ولكن وضعت عليه العديد من الخامات مثل قطع الزجاج والإسفنج والخشب المشبك وشعر الخيل والجلد والخرز والمحار؛ بحيث جعلت منه كائنا حيويا وأنيقا وطريفا. وهو تعبير عن رؤية الفنان التي تقول بأن الإنسانية عائلة كبيرة.

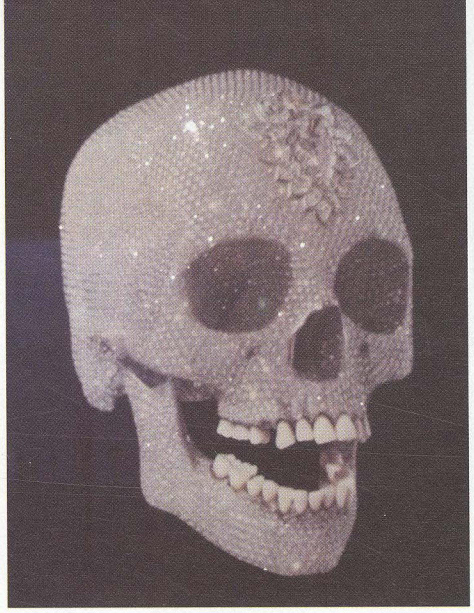
يصور الفنان تيلو بومجورتيل المناظر الطبيعية في ألمانيا الشرقية، وتظهر كأنها على الحد بين الواقعية والسريالية. وله في المتحف لوحة زيت على كانفاس من العام 2002 بعنوان «وقت الانتظار». وهو واحد من مجموعة من الفنانين المتخرجين في أكاديمية ليبزج ويقتني المتحف مجموعة من أعمالهم، مثل تيم آيتل وديفيد شانيل وميثياس وايزر.

الفنان الأمريكي دان جراهام المولود في العام 1942 أسس قاعة عرض في نيويورك في العام 1964 وعرض لجود وسميثسون وآندري وغيرهم، وعمل أيضا كناقد فني. درس الفن على نفسه وبدأ ممارسته في العام 1965. يتموضع عمله المعروض في آركين بين النحت والإنستوليشن والعمارة. ويمر المتلقي بخبرة مشاركة في العمل بسبب سطوح العمل العاكسة كمرايا. وتحض الغرفة المثلثة التي تصنعها المرايا الداخل فيها على فحص علاقاته بالفن وبالمحيط وبنفسه وبالآخرين. إنه ممثل جيد للعمل الفني التشاركي، وهو من العام 1996. عمل كلير وودز «صخرة الليل» من العام 2006، دهانات وألوان زيت على ألمونيوم، يعتمد فيها الفنان على الصور التي يلتقطها ليلا في جزيرة سكاي. وتصور النباتات بأغصانها وأوراقها الغضة النامية، وتدعونا إلى الانغماس العميق بالطبيعة من خلال اللعب على خوف الإنسان من القوى الطبيعية التي لا يمكن السيطرة عليها، حيث لا



منظر طبيعي - دان ماشيوكا 2010

ينجو إلا من يتوافق معها.
جيبي هاين فنان دنماركي ولد في العام 1974 ويقيم في برلين، ولقد درس التجارة ثم الفن في الأكاديمية الملكية في كوبنهاجن. عمله «المتاهة اللولبية» عام 2006 الذي يتكون من ألواح مرايا مثبتة بأطر ألمونيوم يدعو المتلقي إلى التفاعل معه متفحصا انعكاساته المتكررة. أما الفنان لاريس آرهينيوس فتجد له «من إيه إلى زي» 2002 عبارة عن رسوم وخرائط مطبوعة فوتوغرافيا من أصل رقمي. ويقدم الفنان عادة قصصا قصيرة لحوادث صغيرة في المدن الكبيرة. والعمل المذكور يقدم حالات كثيرة للإنسان في حياته اليومية في المدينة والتي قد تكون مصادفات ولكنها حاسمة في كلية الحياة الإنسانية المعيشة؛ إذ يقدم الفنان فيه حركة ثمانية عشر شخصا في كل المواقع التي يتحركون إليها، وفيها في مدينة لندن ووضعها على خلفية هي خارطة سير قطارات الأنفاق. والفنان هولندي درس في الأكاديمية الملكية في أمستردام وله مقتنيات في متاحف مهمة، مثل ميوزي مودرنا في استوكهولم وغيره. ويتحدى الفنان في أعماله بتقديم الموضوعات التي لا تحبذ عادة في عالم الفن، وهي الدين والجنس والموت ولكنه يقدمها في تكوينات لونية وشكليه جاذبة وبدقة حرفية عالية المستوى.
ولدت الفنانة ستيلا هابيرج في جنوب ألمانيا في العام 1975، وتقيم في برلين. درست النحت في معهد الفنون بدرسدن الذي خرج أجيال من المصورين والنحاتين المهمين. وتتميز منحوتاتها

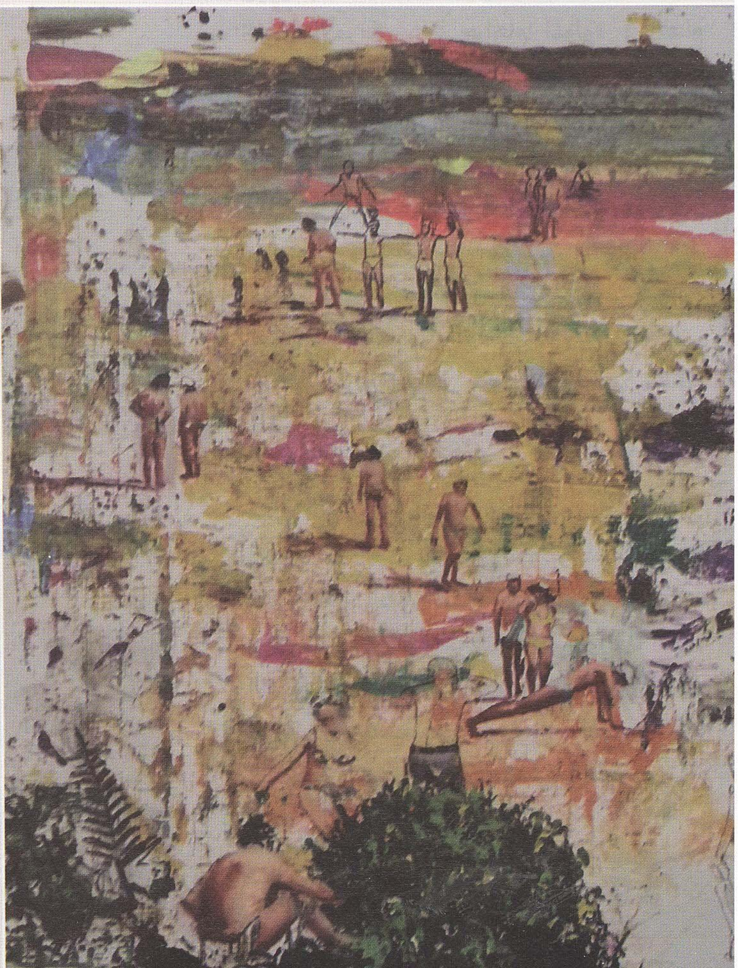


الجمجمة الماسية هيرست طباعة شاشة حريرية وتلميع وغبار - ماس 2007

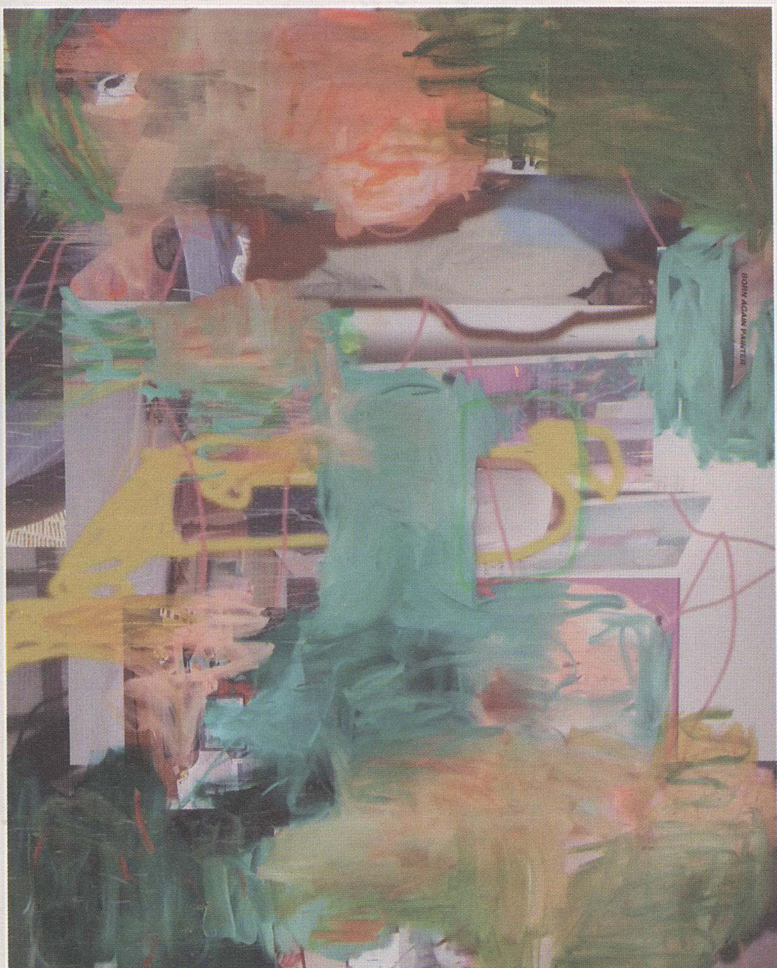
عادة بقوة التعبير من خلال تمثيلها حالات بين الماضي والحاضر، وبين الطفل والبالغ، وبين الثقافات المختلفة. وتظهر تلك الخصائص في عملها «تاتو بدون سبب» من العام 2004، وهو مصنوع من مادتي البوليثين والرخام الصناعي.
الصورة الفوتوغرافية وعنوانها «كلانسمان» من العام 1990، وهي للفنان الأمريكي أندريس سيرانو المولود في العام 1950. ويظهر لنا الفنان في هذا العمل واحدة من الجماعات التي تشكل تهديدا للمجتمع في الولايات المتحدة الأمريكية، وهي كو كلكس كلان، بحيث تظهر بأن هناك جانبا مظلما لتلك الجماعات عندما تتطرف. وهذه الجماعة هي منظمة يمينية متطرفة فعلا بعنصريتها وعدم

تسامحها مع من هم خارج دائرتها. الفنان يانج شاوبين في عمله «الغرفة الزرقاء» (2009 - 2010)، وهو عمل كبير يملأ جدران قاعة كبيرة بصور لشخصيات عامة سياسية، مثل أوباما وميركل وأشخاص من العامة، خاصة من الفئات الفقيرة.
لقد قبل متحف آركين في العام 2012 من مؤسسة ديتليف مجموعة من تسعة أعمال للفنان الألماني آنسليم ريله المولود في العام 1970، وذلك لقاعة أطلق عليها اسم العائلة، وكانت قد بنيت على نفقتهم. ومن الجدير ذكره أن معظم الأعمال قد أنتجت خصيصا للقاعة. وتحتفل أعمال هذا الفنان بالصور والزخارف التي يزخر بها عالمنا اليوم وبقوة، حيث تقدم الافتتان بجمال وأناقة بعض المواد، مثل عجلات العربة الرومانسية والورق المعدني المتلألئ والدلافين المدربة على الاستعراض.
يقتني المتحف عدة أعمال للفنان شيربان سافو في عمله «جرانيني» من العام 2013، وهو منظر طبيعي يمثل خصائص الطبيعة في رومانيا بامتياز، حيث تلتقي المدينة بالريف. ويوجد في المتحف أيضا عدد من المناظر الطبيعية، ومنها واحد من العام 2010 للفنان دان ماشيوكا من رومانيا أيضا وبالألوان الزيتية، الذي يحول الواقع إلى تكوين فني غني بالعلاقات اللونية. ولماشيوكا أيضا عمل آخر بعنوان «سرير»، وهو من العام 2010، زيت على كانفاس، ويتميز بكثافة العجينة اللونية والتكوين اللوني. ويركز هذا الفنان على المناظر الطبيعية والمباني عامة والمصانع خاصة، وذلك بعد أن أهملت بسبب التغيرات السياسية التي

الزمن الجميل - أدريان جيني 2012

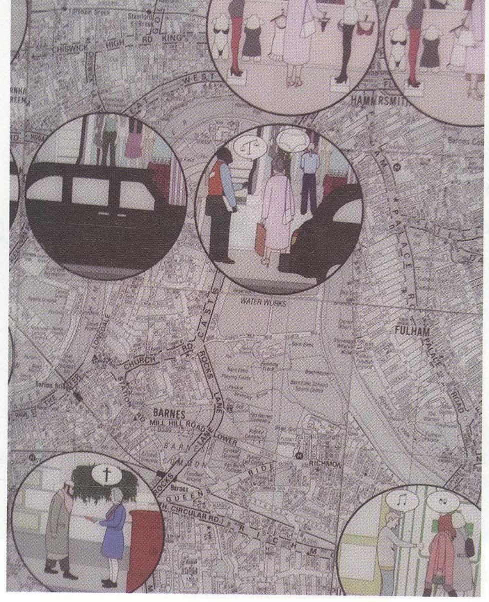


مولود كمصور مرة أخرى - بوند 2001



حصلت في تلك البلاد. ولدى المتحف أعمال أخرى مثل «الغسق» للفنان ماريوس بيرسي من العام 2012، زيت على كانفاس. وأدريان جيني «جنازة دوشامب» من العام 2009.

«دائرة الحيونات/ رؤوس الأبراج» عمل مهم للفنان الصيني آي ويوي المولود في العام 1957، والذي خصصت له قاعة خاصة. صنع العمل من البرونز والذهب، ويستحضر اثني عشر شكلا للرؤوس الصينية للأبراج كعلامات تقويم، ويعرف بأن لها تأثيرا في الحياة اليومية للصينيين. ولهذا العمل علاقة بالتاريخ الصيني، حيث عملت رؤوس من البرونز في القرن الثامن عشر ونصبت على نافورة في قصر الإمبراطور في بكين الذي حوى العديد من الحدائق الغناء والقاعات والنوافير على الطريقة الأوروبية، حيث صممت من قبل الراهب الإيطالي الجزويت الذي كان يخدم في بلاط الإمبراطور. وعندما نهبت القوات البريطانية والفرنسية القصر في العام 1860 اختفت تلك الرؤوس. ولقد ترك هذا الحدث أثرا عظيما في نفوس الصينيين؛ مما دعاهم - مع أحداث أخرى - إلى إطلاقهم عبارة «قرن الإذلال الوطني» على تلك الفترة من التاريخ. واعتبرت الحكومة الصينية أخيرا هذه الرؤوس رمزا وطنيا، خاصة مع عرض سبعة منها في مزاد للبيع، في حين لم يعرف مكان اختفاء الخمسة الباقية. ولقد أعاد الفنان في العام 2010 عمل الرؤوس، بما فيها المختفية، وفقا لرؤيته التي تحوي تعليقا على حقوق الإنسان، وناقدا مجتمعه، وبسبب ذلك هو الآن ممنوع من السفر خارج وطنه.



تفصيل من لوحة أي إلى زد -جيبي هاين 2002

يعمل الفنان رادو كومشا على التجريب بخامات وتقنيات كثيرة، وفي غمرة ذلك يلعب على تغمية الحدود بين التصوير والنحت. قد تعتقد عند مشاهدة أعمال موزعة بين الجدار والأرضية أنك في استديو الفنان، ولكنها وضعت وفق ترتيب خاص وذات علاقة بعضها ببعض، من خلال تكرار العناصر والمعالجات بخامات مختلفة. وهناك بجانبها كومة من الورق المطبوع وللمتلقي أن يأخذ منها ما يشاء. ونجد العمل «موعد» للفنان ماريوس بيركا من العام 2012 زيت على كانفاس. ويقتني المتحف للفنان بيتر بوند عمل «مولود كمصور مرة أخرى» من العام 2001، وهو بألوان الزيت مطبوع على كانفاس. وله عمل آخر «بدون عنوان» بألوان الزيت مطبوع على كانفاس، ومرايا

مرايا وبناء بثلاث زوايا - دان جراهام 1996



وفيديو. ويجدر بنا أن نذكر أن لدى المتحف مقتنيات أخرى مهمة من الفن الحديث لفنانين مشهورين، يبرز من بينهم آسجر جورن وجيف كون وجان آرب وغيرهم.

مقتنيات المتحف من الطباعة الفنية

يدرك القائمون على المتحف أن الطباعة الفنية قد أخذت منذ ثمانينيات القرن العشرين في التمكن والانتشار من جديد، وتأكد كذلك في الفترة نفسها، أو حتى قبلها، الاعتراف بالفوتوغرافيا كأحد المجالات الفنية المهمة، ولذا يشكل هذان المجالان جانبا مهما في مجموعة المتحف. ومازال المتحف يعمل على اقتناء أعمال فوتوغرافية وطباعية جديدة. ولدى المتحف أعمال للفنانين ريتشارد بيلنجهام ونانسي بيرسون وكيث كوتنجهام وميشا كلاين وسارة لوكاس وشيرين نشأت وغيرهم.

ونجد من أعمال الطباعة الفنية لوحة «حاملة الإيمان» للفنان كريستي بوجوسيان من العام 2012 وسي برنت، تمثل للتكوين الذي يعتمد على تركيب الصور ثم طباعتها. ونجد من الطباعة الفنية بالحفر على الخشب عمل الفنان بيتر بوند المولود في العام 1958، «آي إف إتش» من العام 1993. وهناك طبعة ليثوغراف رقم 4 ومقاسها 70 في 100سم، وهي من العام 2013 بعنوان «رؤيا رؤيا مضاعفة مضاعفة» للفنانين نوبل وويبستر. ونجد كذلك طبعة ليثوغراف للفنان أتول دوديا من العام 2013، ومقاسها 70 في 100سم بعنوان «توأم» وهي النسخة رقم 3.

نشاطات المتحف الأخرى

ينظم المتحف منذ العام 2006 مسابقة سنوية تدعمها مؤسسة ديتليف. وتمنح لفنان معاصر أو مجموعة من الفنانين قدموا مساهمة فعالة على ساحة الفن العالمي. وينبغي أن يحمل عمل الفنان أو الفنانين رؤية عالمية تسهم في تطور الفن بمنهج تجريبي إبداعي ومثير. ويبلغ مقدار الجائزة حوالي عشرة آلاف يورو يتصرف فيها الفنان كيفما يشاء. وهناك دعم السفر للفنانين المتميزين، وهي سنوية أيضا، وأسس في العام 2007 ليمكن الفنانين من تحقيق إبداعهم وعرضه. يقدم الدعم لمن يتم اختياره منحة مالية تبلغ حوالي عشرة آلاف يورو، وذلك على دفعتين، كل منهما نصف المبلغ. أما النشاط الآخر المهم الذي يقوم به المتحف فيسمى طبعة آركين. وهو عبارة عن دعوة توجه إلى فنان للقدوم إلى كوبنهاجن للإقامة، ولينتج طبعات ليثوغرافي، أي من قالب حجري، بالتعاون مع الورشة الطباعية المتخصصة في هذا المجال. وتكون الطبعة من مائة نسخة، يقتني المتحف النسخة الأولى منها، وتوضع بقية النسخ في سوق المتحف للبيع.

عرض مسرحي من «الكوت ديفوار»

«عندما يتوقف الزمن» .. صراع بين الوطن وحقيبة الغربة

«الكوت ديفوار» أو ساحل العاج كما تسمى أحيانا، لم تشتهر بالمسرح، غير أن العرض الذي قدمته بعنوان «عندما يتوقف الزمن» لفرقة المعهد الوطني العالي للفنون والتنشيط الثقافي تأليف أجافرن جويل وإخراج سليمان ساو وبطولة إينا ساندرين وريبيكا براون، أكد الحضور الفني لهذه الدولة وقدرتها على التقدم بخطوات واثقة تجاه خشبة المسرح، فقد كانت حاضرة عرضا وتشخيصا وتميزا على مستوى لغة العرض وتقنية الكتابة المسرحية في جل نقاط الجانب الأخلاقي والتربوي والنفسي والاجتماعي، الذي أرادت أن ترسل مقولته من خلال العرض مع التركيز على الجوانب الإبداعية.

مريم بن موسى
ناقدة - المغرب

تميزت الفرقة بحضورها على الخشبة قلبا وقالبا، فكان التشخيص يتميز بخفة الحركة ودقة الإلقاء والتجاوب على الخشبة؛ ليقدم خير دليل على الإبداع الفني الأفريقي المسرحي، وإبراز روح التراث الأفريقي في خلق مسرح متميز، رمزي ودلالي دقيق.

أكد العرض المسرحي «عندما يتوقف الزمن» وحدة المكان برغم تشظي الحكاية وسبرها أغوار النفس البشرية، وكان واضحا جمال رؤيته وحركته وأفقه الفكري الذي اتسم بفلسفة خاطبت الداخل، فمن خلال هذه الفرقة برزت رسالة اجتماعية تطغى عليها لمة الوطن والتمسك بترابه وألم الابتعاد عن محيطه.

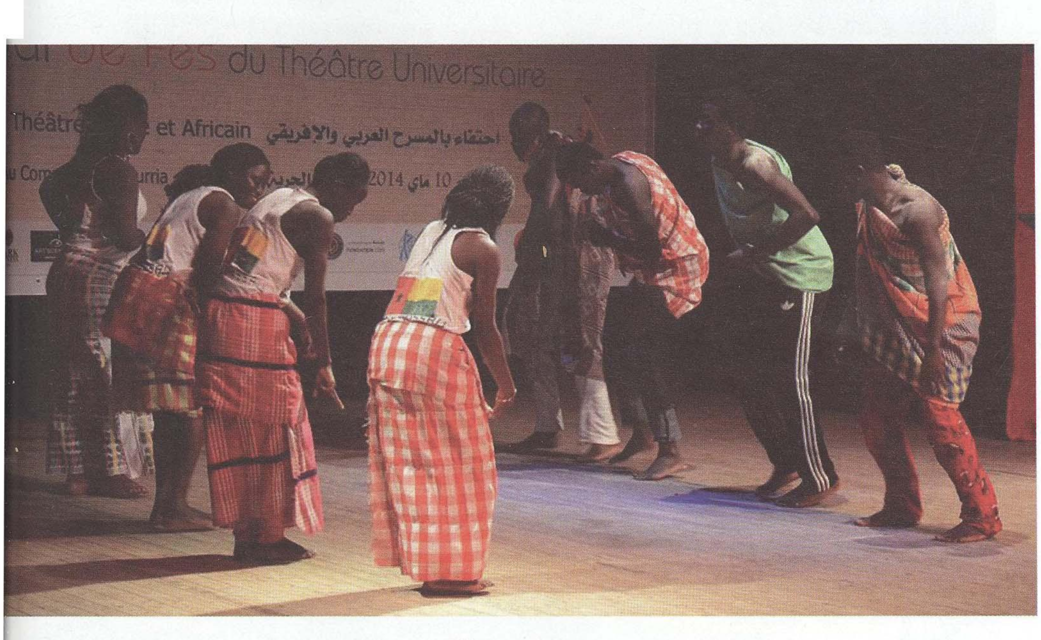
واستطاعت الفرقة من خلال عرضها أن تلعب باسم المجتمع وتكشف أوراقه وتفضح مواطنيه، مؤكدة أنها قادرة على تبيان لغتها وحل طلاسمها والتلاعب بجدارة، رمزا وإيقاعا وإيماء، للوصول إلى المسرح الذي يعبر عن التبادل الثقافي بين النموذجين بشكل يظهر الشخصية الأفريقية سياسيا وثقافيا.

فمسرحية «عندما يتوقف الزمن» اجتماعية تهدف إلى كشف مجموع التغيرات المعاصرة التي حدثت في المجتمع الكوت ديفواري أخيرا، سلبا كانت أو ايجابا، وتبين غربة الأفريقي وهو يحاول أن يشق لمستقبله طريقا يفترض فيه أن الهجرة هي الحل الأمثل لكل مشكلاته، جاعلا من تيمة الغربة والسفر حافزا ودافعا ليعبر عن لواعجه والآمه وهمومه وانكساراته وأحلامه وهزائمه في عالم بات ينظر إلى الآخر نظرة شك وارتياب وتوجس.

بين الهجرة .. والوطن!

أختان هما بطلتا العرض وهما محوره الوحيد، تجمعهما عاطفة متدفقة وارتباط وحب وتلاحم، تحاول واحدة منهما اتخاذ قرار الهجرة والانفصال عن بيئتها المحلية الضيقة معيشة وطموحا، لكن الأخرى ترفض هذا الانفصال وتصر على أن تبقي أختها بجانبها.

تركز الأخت الرافضة لفكرة الهجرة على العاطفة، وتحاول ان تلعب على وتيرتها، كما تعزف على سلم الذكريات وتنبشه في داخل أختها من أجل أن



مشهد من العرض



فريق عمل المسرحية



أبطال العرض يستلمون جائزة أفضل عرض مسرحي وبطلتيه أفضل ممثلتين

تجعلها أسيرة لتلك الأيام التي جمعتهما معا، كما أنها تذكر أختها بأنها لا تملك فردا في العالم غيرها بعد وفاة والديهما، فإن هي قررت السفر فيعني ذلك أنها سلمت أختها للوحدة والعزلة والموت البطيء.

كل الأسباب التي تحاول الأخت الكبرى أن تضعها حاجزا لتمنع أختها الصغرى عن السفر لا تجد الأذن الصاغية من الأخت الصغرى التي تحزم حقائبها وتقرر ألا تلتفت إلى الوراء وتترك عالم الأخت وذكرياتها إلى عالم أرحب تحلم به.

وهنا تحدث المفاجأة، وبمجرد أن تسحب حقائبها لتنوي الخروج من الباب تسقط الأخت الكبرى جثة هامدة، ومع موت الفتاة الكبرى تتوقف حياة الأخت الصغرى ويتوقف بها الزمن، كما توقف الحضور على خشبة المسرح لنكتشف العلاقة الحقيقية الطبيعية التي ربطت بعمق بين الأختين، والتي عكست أصالة الحياة الواقعية ومدى تأثيرها في النفس البشرية.

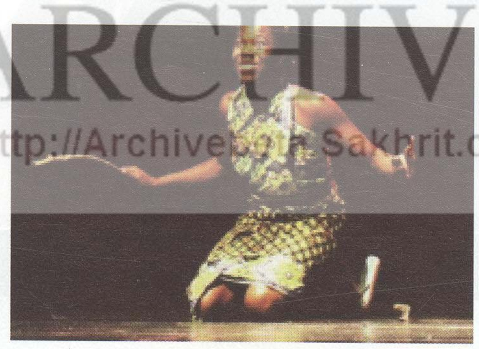
فالأخت الأولى حاولت - بعد وفاة أختها بسبب العاطفة المتدفقة - تعطيل عجلة التغير عن الدوران وإعادة الروح لها من خلال مشهد درامي مؤثر تستعيد فيه كل هذا الالتصاق الذي كان يجمعها بأختها، أما الأخت الثانية فقد دفعت مشاعرها إلى المكاشفة عن الحب والخوف والتقدير التي تكنها لأختها والتي لم تستطع أن تعيشها بعد قرار أختها الرحيل وعدم الاستماع إلى نبض القلب.

هذا جزء من الواقع الذي يعيشه الأفريقي اليوم في سعيه إلى الهجرة أيا كانت مخاطرها، وهذا ما لمسناه في هجرات القوارب الأفريقية غير المشروعة التي تنتهي بكوارث بشرية غالبا.

تميز أداء الأختين بالحركة السريعة التي شغلت كل زوايا الخشبة

أداء مبهر .. شغل زوايا الخشبة

تميز الأداء وتشخيص الأختين بالحركة السريعة التي شغلت كل زوايا الخشبة، وجاءت لغة



استطاعت الفرقة من خلال عرضها أن تلعب باسم المجتمع وتكشف أوراقه وتفضح مواطنيه

الجسد بنسيج حسي موحد مع الواقع مع جوهر طقسها، كل هذا أبدع فجعل الجمهور يندمج معه برغم عدم معرفة الكثيرين للفرنسية التي كانت لغة العرض، كما جاءت الإضاءة مواكبة للعرض، حيث ركزت بؤرتها في مكان توسط خشبة المسرح واتسمت بالضبابية دليلا على المستقبل الغامض الذي ينتظر الأخت الصغرى في هجرتها والكبرى في المأساة التي تنتظرها، واكتفى العرض بحقيبة سفر ومقعد ليكونا هما خلاصة المسرحية بين الاستقرار واللا تغير الذي يرمز إليه المقعد الجامد الساكن الدال على الوطن والجمود الذي يحيط به، والحقيبة التي تصاحب الحركة والتنقل والسفر والتغيير الذي ينتظر الأخت المهاجرة، كما كانت الموسيقى مكملة للعرض ببثها روح النغمات الوطنية التي حاولت الأخت الكبرى أن تغرسها في الأخت الراغبة في الهجرة، وموسيقى مضادة تمثل العالم الآخر الذي تريد الصغرى القفز فوق أسواره والعيش في مداره، وصاحب كل ذلك مسرح فارغ خال من أي قطعة ديكور أو لوحات.

كما أرسل العرض المسرحي «عندما يتوقف الزمن» رسالة إلى الأفريقي والجمهور عن أصالة الموروث الأفريقي وقدراته الفذة على التميز، وبرغم تباين آراء النقاد في تقييم فعاليات المهرجان الجامعي للمسرح في دورته التاسعة التي شارك فيها هذا العرض، ووجود كثير من الصعوبات والمشاكل بين أعضاء لجنة التحكيم على مستوى الدرجات والتقدير والتقييم، بحسب التفاوت والتجربة الاحترافية في مجال المسرح بين العروض المشاركة من أكثر من خمس دول، غير أن ذلك لم يمنع من إجماع المحكمين على تميز عرض دولة الكوت ديفوار «عندما يتوقف الزمن»، ما يجعله يحوز الجائزة الأولى للمهرجان، مناصفة مع مسرحية «فيروس» لمكناس، وتنال ممثلتيه «الأختين» جائزة التمثيل مناصفة لما تميزتا به من دقة في الأداء وقدرة على التلون والتلاعب بالجسد والتأثير في المتلقي بتلك العاطفة التي بثت على جميع تقاسيم العمل، مؤكدة قدرات المسرح الأفريقي وخصوصية رونقه وطابعه وجماله الحسي.

أولى تجارب المسرحي البحريني الشاب حسين عبد علي الإخراجية

عندما صمت عبدالله الحكواتي.. مسرح بنكهة السرد



قادتنا الدعوة إلى حضور أولى تجارب المسرحي البحريني الشاب حسين عبد علي الإخراجية «عندما صمت عبدالله الحكواتي» إلى متاهة الأزقة القديمة في مدينة المنامة، العاصمة البحرينية، وبالتحديد في «فريج الفاضل»، استعنّا بخارطة مرفقة مع الدعوة للوصول إلى البيت الشعبي الذي لا يمكن الوصول إليه إلا مشيا على الأقدام. وصلنا بعد تيه قصير وسؤال، استقبلنا بوستر بطول الباب الخشبي القديم للمسرحية.

عباس الحايك

مسرحي سعودي

اختار عبد علي البيت الشعبي الذي كان يسكنه بشر رغم عرض المسرحية، ليكون مكانا لتجربته الأولى، فكان الحوش مصطبة الأداء، وتوزعت الكراسي القليلة نسبيا حول الحوش، كراسي لم يتجاوز عددها الثمانين، كعادة مسرحيات فرقة الصواري المسرحية التي لا يحضرها إلا جمهور قليل مهتم ويبحث عن متعة مسرحية، إذ لا يضعون هاجس الحضور الكثيف كأولوية. المكان الذي اختاره خليل ليتحلق حوله جمهور المسرحية، كان يسعى فيه لمجاراة تجارب فرقته في اشتغالها على المكان، وليؤسس لعلاقة بين جمهوره وعرضه، وليدخل الجمهور في حكاياته التي تسردها شخوصه، من عبدالله الحكواتي (عبدالله السعداوي) إلى أصدقائه الخمسة (محمد الصفار، ومحمود الصفار، وباسل حسين، ومحمد المرزوق بالإضافة إلى حسين عبد علي نفسه)، فلا كواليس، ولا ستارة، فالممثلون يدخلون ويخرجون من بين الجمهور بدون فواصل، في محاولة للاقتراب

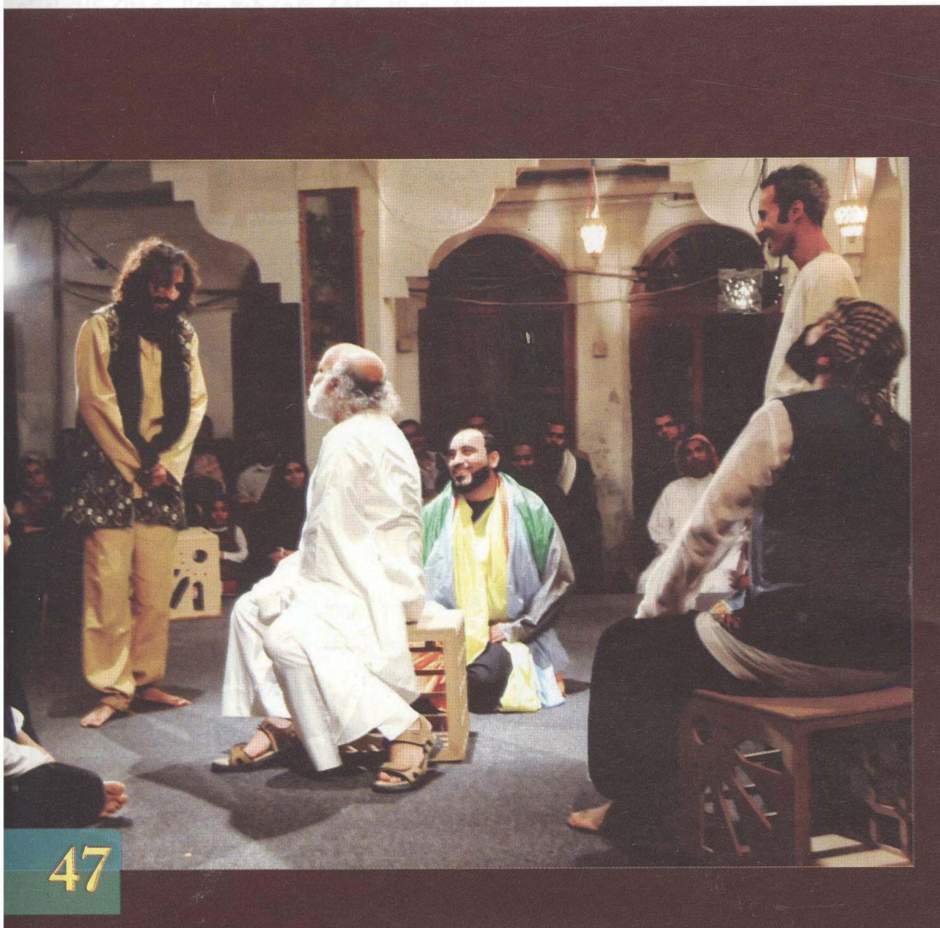
أكثر من مسرح الحلقة الشعبي القائم على السرد والحكي في مسرح دائري، فالمسرحية حكاية شعبية سردية في مسرح دائري، وهي مواصفات مسرح الحلقة ذائع الصيت في المغرب.

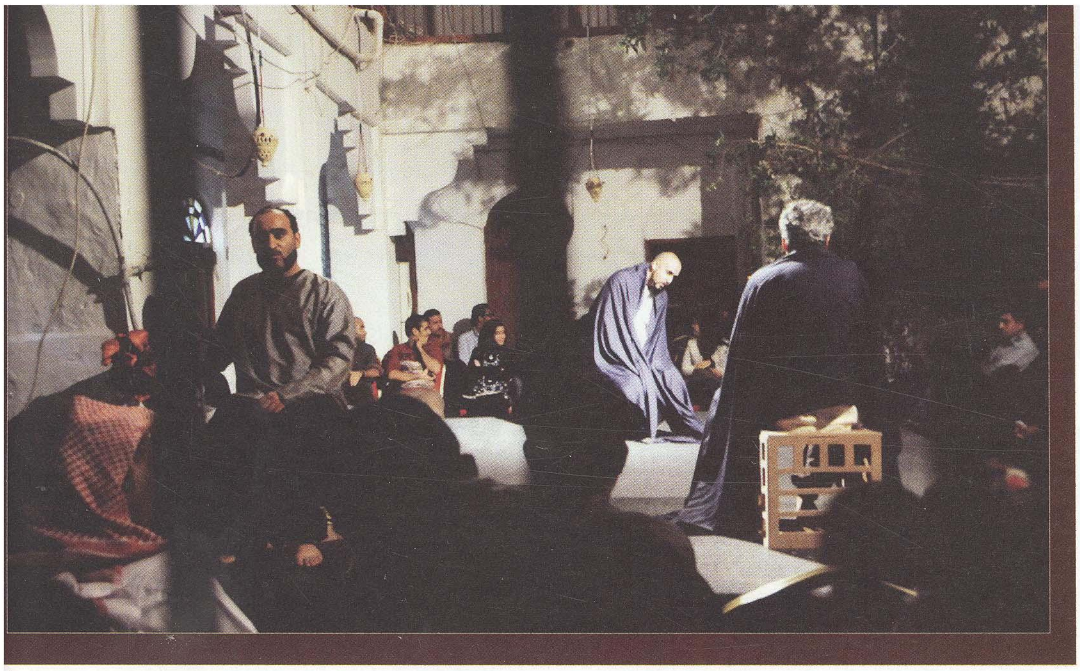
لفرقة مسرح الصواري حكاية مع المكان المسرحي، فتجارب الفرقة منذ أسست في العام 1990م تهدف إلى الخروج من أسر العلبة الإيطالية التقليدي، والفكاك من الارتباط بالصالات المسرحية الشحيحة في البحرين، وتأسيس أمكنة جديدة للعرض، في سعيهم إلى الاشتغال التجريبي على هذا العنصر المسرحي، فمسرحية «القربان» للمخرج عبدالله السعداوي قدمت في قلعة عراد، ومسرحية خالد الرويعي «إيفا» قدمت في صالة رياضية مستفيدا من اتساعها لتأثيث المكان بسينوغرافيته المميزة، ومسرحية «الكارثة» للسعداوي قدمت في مدخل مركز البحرين للمعارض على هامش إحدى دورات معرض الكتاب، ومسرحية «حب بطعم الشوكولا» لخالد الرويعي وغيرها من المسرحيات قدمت في صالة مقر الفرقة الذي هو عبارة عن شقة صغيرة، ومسرحية «طال الأمر» للمخرج إبراهيم خلفان الذي قدمها في كواليس إحدى الصالات المسرحية، ومسرحية «إسكوريال» للسعداوي قدمت في بيت قديم، بالإضافة إلى مسرحية السعداوي «الصفحة الأولى من الجريدة» الذي تعددت أمكنة عرض مشاهدها، بدءا من مواقف سيارات الصالة الثقافية، حيث مشى جمهور المسرحية ليتابع مشاهدها على الرصيف، ثم البحر المطل على الصالة مرورا ببهو الصالة. ويبدو أن تأثير هذه التجارب على تجربة حسين عبد علي واضحة في عرضه وفي أولى تجاربه «التجريب على المكان»، وهو الذي تتلمذ على يد السعداوي، واشتغل معه كممثل في مسرحيات عدة، التأثير بدا واضحا أيضا في طريقة اشتغال السعداوي على النصوص المسرحية، فآخر تجاربه كانت كولاج لمجموعة من النصوص المسرحية والسردية والصحافية، وهذا ما انطلق منه عبد علي في إنجاز نص مسرحيته.

المسرحية هي حكاية تتفرع لحكايات، حكاية عبدالله الحكواتي التي تعبت جنية الكلام عنده من العمل لسنوات طويلة في تحفيزه على الحكي، فتعطيه فرصة ليقول 21 كلمة ثم يصاب بالخرس، إلا إذا حصل على خمس هدايا فريدة في ثلاثة أشهر، بعدها ترافقه جنية كلام شابة تكمل معه مسيرة الحكي، اعتقد أصدقاؤه أن الهدايا الخمس هي حكايات خمس، فتتوالد الحكايات على ألسنتهم وهم الذين اعتادوا الاستماع لحكاياه، برغم ما فيها من مبالغات وأساطير.

يبدأون سرد الحكايا واحدا واحدا... حيث مسرح فيها حسين عبد علي، وهو كاتب نص المسرحية رواية رفيق شامي «حكواتي الليل» المترجمة عن الألمانية والصادرة عن دار الجمل والتي تروي قصة خرس الحكواتي سليم العجوز، بالإضافة إلى حكايات مأخوذة من رواية أهل البياض لمبارك ربيع، قصة الدرويش الثالث من ألف ليلة وليلة، وقصة جاسبار والمالك لـ ميليانو دولاور، وهي ترجمة لطيفة ديب. فبدأ أصدقاؤه الخمسة يسردون حكاياته علها تفك عجز لسانه. فبدأ راشد بسرد حكاية «الصديقان والإمام»، الصديق الذي وثق في صديقه حين طلب منه تسهيل الوصول إلى زوجة إمام المسجد، فيؤخره بعد كل صلاة، ليكتشف لاحقا أن صديقه كان يخونه مع زوجته هو؛ لأن الإمام لم يتزوج. وفي القصة الثانية يسرد سليم حكاية «التفاحات الثلاث»، حكاية الرجل الذي أحب زوجته المريضة لدرجة أنه واجه المخاطر من أجل تنفيذ طلبها بأكل التفاح، يأتيها بتفاحات ثلاث، ولكنه يفاجأ بشخص غريب يستعرض تفاحة يقول إن عشيقته المريضة أهدته إياها، يعود إلى البيت غاضبا ويكتشف اختفاء التفاحة، يقتل زوجته التي أحبها بسبب خيانتها المفترضة، لكنه يكتشف أن ابنه سرق التفاحة التي سرقها منه الرجل الغريب، يعاقب نفسه بانتزاع إحدى عينيه. ثالثة الحكايا كانت عن الملك الصادق وكذبة الرجل الغريب، ومفادها أن ملكا عادلا صادقا توفي وجاء بعده ابنه الذي كان يستأنس بظلم الناس وفرض الجبايات عليهم، ووصل به الأمر إلى أن يعرض جائزة لمن يأتي له بكذبة لم يسمع بها طوال عمره، وأنه سيكافئ من يأتيه بالكذبة بوزنه ذهبا وإلا سيضرب عنقه، ولأنه تعلم كل الكذبات في العالم فإن كل الكذابين الذين جاءوا طمعا بالجائزة يخرجون بلا رأس، حتى جاءه رجل غريب يملك ذكاء أغاظ الملك بكذبات استحق عليها الجائزة أربع مرات، وعلى الرغم من هذا لم يأخذ منه شيئا. الحكاية الرابعة، كانت «المزارع والمالك» التي تحكي عن حنكة مزارع في الحصول على سمك وفير من مائدة مالك مزرعته، برغم اعتقاد المالك بغباء المزارع، الحكاية الخامسة، كانت عن مريضين عجوزين في مستشفى، أحدهما قريب من النافذة، يحكي كل يوم عما يراه من خلال هذه النافذة من حياة الناس في الشارع ليسلي زميله في مرضه، وبعد وفاة المريض القريب من النافذة، يحاول المريض الآخر أن يرى بنفسه هذه الحياة خلف النافذة ولكنه يفاجأ بأن النافذة لا تطل سوى على جدار وأن زميله كان أعمى. انتهت الحكايات ولكن المسرحية لم تقل لنا بأن الحكواتي تكلم







أم لا. وبقيت نهايتها مفتوحة على الاحتمالات.

المحاولات المستميتة للأصدقاء الخمسة كانت من أجل أن يعود الحكواتي إلى منبر الحكايا، وهو الذي أثث مساءاتهم بأساطيره وخرافاته التي استأنسوها وفتحت لهم طاقات أمل.

المسرحية قائمة على السرد المتولد، حكاية تتبعها حكاية، والحكي الذي ينتهي، كلام في كلام، تارة يتشظى هذا الكلام وتارة يتسق، فالحكايا التي اختارها عبد علي مغرية على التمسرح، فالحكايات الخمس، بالإضافة إلى حكاية عبدالله الحكواتي، تملك ممكنات درامية، ففيها التشويق والشخصيات المثيرة والأحداث المتلاحقة، لذا وقعت المسرحية في أسر هذا السرد، ولم تتجاوزه كثيرا، ولكن ثمة اجتراحات إخراجية لتجاوز الكلام والاشتغال ضمن البعد البصري، فالمسرح الدائري، أو أي شكل يقترب أكثر من الجمهور ويندمج معه، هو الأصلح لهذه المسرحية، ولو قدمت في إطار العلبة لفقدت كثيرا من جمالياتها، وأوقعها في الثرثرة، ولكن المكان هو الأنسب لها، لإدخال الجمهور في اللعبة المسرحية.

إضافة إلى المكان، لعبت السينوغرافيا دورا في عملية تلقي المسرحية بسرديتها، حيث استعان المخرج بقطع ديكور متنقلة ومتحولة، فهي تارة صناديق يحتفظ بها الممثلون بأزياء شخوصهم، وتارة تتحول إلى كراسي مقهى، كراسي حلاق، أو عرش ملك، أو سرير مريض، تتحول وتتنقل وفق الحكايات بالضبط كتحولات الأصدقاء وتنقلاتهم وتغيير شخصياتهم، فالأصدقاء الخمسة هم أنفسهم يتناوبون على تجسيد الحكايات، ولأن المخرج لم يعتمد لا الأقنعة ولا المكياج لتغيير ملامح ممثليه وفق تغير شخصياتهم، بل أنهم مثلوا بأشكالهم الطبيعية من دون تغيير ولا رتوش، لذا لم يعتمد أيضا على تغيير ملامح ديكور مسرحيته، بل بقي الصندوق هو الصندوق في كل حالاته التي يمثلها.

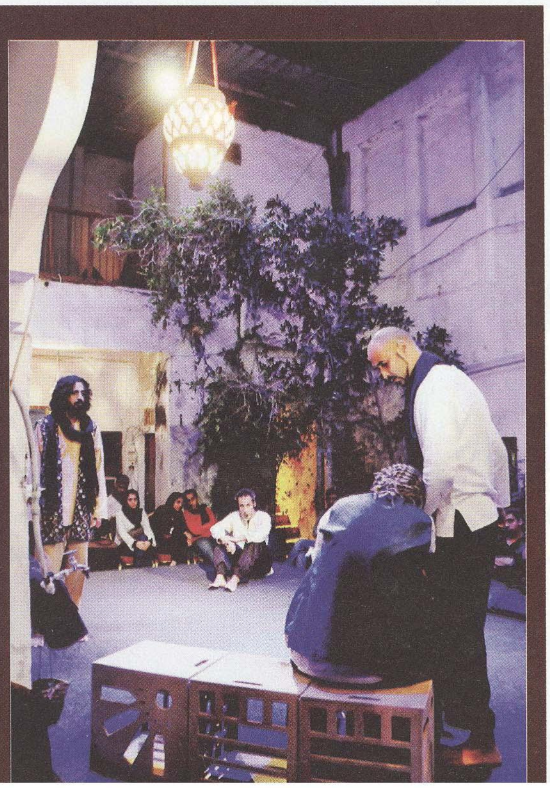
واعتمد المخرج أيضا في اشتغاله البصري في عرضه المسرحي على الإضاءة المتقشفة، لم تكن هناك فلسفة ولا تصنع في إضاءته التي أوحت بالدفء في علاقات الأصدقاء، وكانت الغاية منها المساهمة في رسم ملامح الشخصيات، وتعدد الأمكنة من المقهى إلى بيت الحكواتي إلى قصر الأمير، إلى المسجد... إلخ.

ومع أننا في زمن يبدو المسرح فيه منحازا للبصري أكثر من الكلمة المنطوقة، وللمسرحية التي تنسف تقليدية النص أكثر من المسرحية التي تحافظ على بنيته، إلا أن المخرج البحريني الشاب قدم مسرحيته في استعادة احتفائية بالمسرح الشعبي والاحتفالي؛ منحازا للكلمة كعنصر أول من عناصر مسرحيته، الكلمة بكل ما تحمله من دلالات بدءا من عنوانها، وانتهاءً بحكاياتها وحواراتها بمحمولاتها الفكرية، ورسائلها المواربة، الكلمة في مواجهة الصورة وسلطتها في الوقت الحاضر، ومع هذا لم تسقط المسرحية في فخ الثرثرة والإذاعية، بل كان لكل عناصرها يد في تجاوز السقوط، خاصة على مستوى الأداء التمثيلي لطاقمها، فعلى الرغم من بعض التباين في أداء الممثلين فإن المسرحية حافظت على الانسجام؛ خاصة مع اجتهاد الممثلين في مباراة الأداء التمثيلي، فالسعداوي وعلى الرغم من حجم دوره المختزل في بداية ونهاية المسرحية، كان حضوره طاغيا بأدائه العفوي البسيط والبعيد عن التكلف، إضافة إلى كاريزما شخصيته كمسرحي خليجي له رمزيته، ومحمد الصفار بما يملكه من أدوات أدائية مسرحية عالية تجلت في قدرته على التكيف مع الشخصيات المسرحية المختلفة التي أداها، وقدرته على التبدل والتجدد مع كل حكاية وشخصية من شخصيات المسرحية، ويأتي بعدهما بقية الطاقم في مستويات أدائية متقاربة.

كان الأداء الجماعي، وبرغم بعض التباين، ينم عن قدرة إخراجية واعية لشاب مثقف، انبنت علاقاته بالمسرح أولا كممثل، فكانت تجربته الإخراجية الأولى متجاوزة لإخفاقات البدايات، فتجلت إمكاناته في ضبط طاقمه وضبط أدائهم، فاهتماماته الثقافية والفنية متعددة، فهو الفوتوغرافي والمصمم والتشكيلي والناقد والقارئ النهم، كل هذه الاهتمامات أفرزت هذه المسرحية.

المسرحية كان لها حضور بعد عرضها على مدى ثمانية أيام في البحرين، في مهرجان المسرح العربي الذي أقيم في الشارقة في يناير 2014 بعد اختيارها من قبل اللجنة المنظمة من ضمن عدد كبير من المسرحيات المتقدمة للمشاركة، كما مثلت البحرين في مهرجان المسرح الخليجي للفرق الأهلية الذي انتظم في الشارقة في مايو 2014، وقد أثارت جدلا وتباينا في الآراء بين معارض لهذه التجربة ومؤيد لها، بين من وجد فيها تجربة قيمة، وبين من وجدها تجربة هزيلة لم تقدم إضافة، هذا التباين مرده إلى التباين في انحياز نقاد المسرح والمسرحيين للمسرح، للمسرح الذي يحتفي بالبصري ولمسرح الكلمة، بين مسرح حديث وبين مسرح شعبي يحاول الاقتراب أكثر من الجمهور. فهناك من يرى المسرحية تراجعا للمسرح في انتمائها للمسرح السردي والمسرح الشعبي الذي خفتت الدعاوى له، خاصة ونحن نساير التجارب الحديثة للمسرح العالمي الذي قدمت مقترحات بصرية جديدة أزاحت الكلمة ومنحت الصورة الأهمية الأكبر في المسرح. وهناك من يرى في المسرحية امتدادا لتجارب المسرح الشعبي الذي يراد له أن يحيا ويستمر ويجول كل الدول العربية ويستقر فيها، وهذه المسرحية تعيد إحياء هذا المسرح على مستوى المسرح البحريني والخليجي.

على الرغم مما أثير حول المسرحية من كلام ومن تساؤلات ونقد، تبقى تجربة تستحق الاهتمام، وتشكل إضافة إلى فرقة مسرح الصواري الذي قدم ويقدم تجارب مغايرة عن السائد ضمن مبدأ التجريب، ويؤكد نضج تجربة هذه الفرقة وأعضائها الذين مازالوا شغوفين بتقديم النوعي من المسرح، ولم ينجروا خلف إغراء النجومية الذي يمكن أن يحققها المسرح الاجتماعي الكوميدي.



بالتطبيق على مسرحيتي «الدرس» و«المغنية الصلعاء»

أسرار النص المسرحي عند يوجين يونسكو

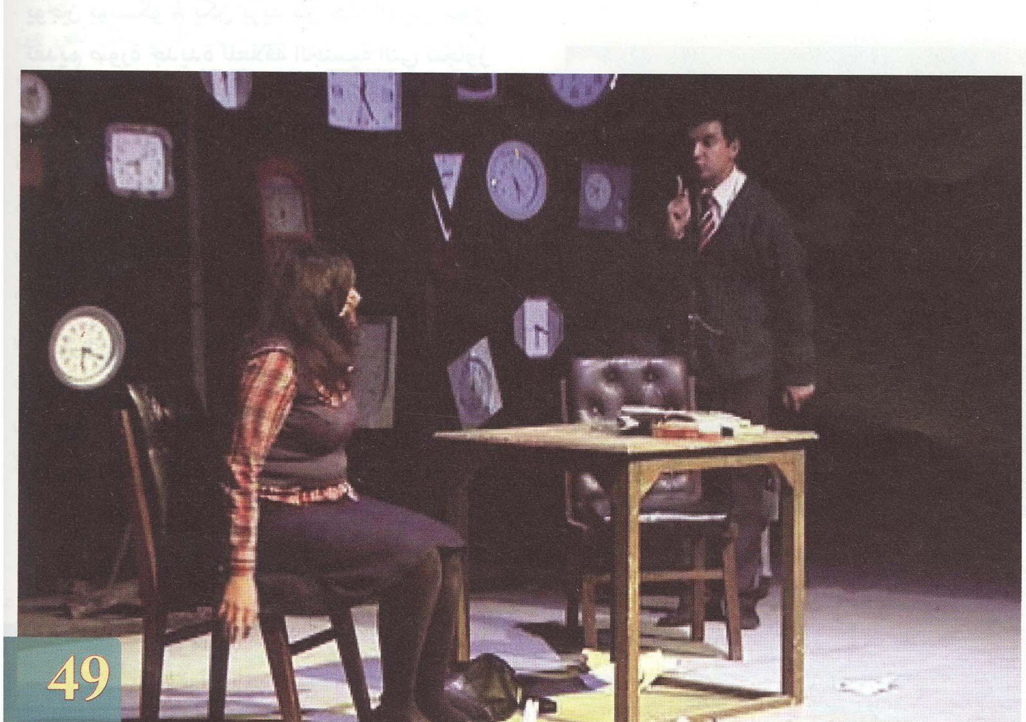
لكل نص مسرحي ناجح سر عميق يحقق النجاح له، ويبقى سر نجاحه في أبعد نقطة موجودة في النص، ويكاد لا يظهر، مكتفيا بتحقيق نجاح هذا النص، وبهذا الشكل نجد أنّ السر سبب وليس نتيجة، ويكون النجاح في النتيجة، وهناك بعض النصوص الناجحة تظهر نتيجتها في الحال برغم غياب سرها، وهناك نصوص يتأخر نجاحها إلى أن يظهر سرها، وهذا نادر حدوثه، فالنجاح يجب أن يظهر قبل ظهور سر النص الناجح.
فالنص المسرحي هو حالة تحريك للذهن والإحساس والتوقف عند كل حالة تتواكب مع ذهنية القارئ وحساسيته بها، وهذا ما يسمى نجاح النص، ويبقى السر بعيد المنال عن القارئ لأنه يتطلب ذهنية عالية وحساسية عالية أكبر من الذهنية والحساسية اللتين كانتا تسيران في أثناء قراءة النص ومعايشته.

راهيم حساوي
كاتب - سورية

نجد كثيرا من النصوص المسرحية التي لا تحقق نجاحا لا في أثناء ولا بعد القراءة، وذلك لسبب بسيط يتعلق بكونها خالية من أي سر دفين داخل النص، ولو بقي هذا النص مئات السنين لظل على حاله، من دون تحقيق أي تقدم، فهو من النصوص الآنية التي تُكتب بغرض حادثة تتعلق بفعل يشبه الأفعال اليومية التي تحدث وتموت كغيرها فور حدوثها، وما يدفع الكاتب إلى كتابة مثل هذا النص هو أمور قدرية سمحت له بأن يكتب وأن ينشر وأن يرى نصه النور على خشبة مسرح ما، على يد مخرج سمحت له الأمور القدرية ذاتها التي سمحت للكاتب، وكذلك الأمر فيما يخص الممثلين الذين يجسدون مثل هذه النصوص، وهذا ما يُسمى بالعبث والفوضى البشرية. التي تشبه عبث الحروب حين يقرر شخص ما شن حرب ما على بلد ما فقط لأنه قرر هذا، ولأن الظروف مواتية لاتخاذ مثل هذا القرار برغم عدم وجود أي مبرر حقيقي لهذا القرار.

وأسرار النصوص المسرحية تختلف عن أسرار بقية الفنون الأخرى، من رواية وشعر وقصة، ففي الرواية والقصة يكون السر فيهما ملازما لكل ما فيهما من لغة وأسلوب وحبكة وبناء في الشخصيات من لحظة البدء حتى النهاية، وفي الشعر يكون السر ملازما للموسيقى والصور، كذلك الأمر من لحظة البدء حتى نهاية القصيدة، فيما لو كانت ذات مستوى فني ثابت، في حين نجد أنّ سر النص المسرحي بعيد كل البعد عن لغته وشخصياته وحبكته حتى إنْ كان النص يتمتع بمقوماته الأساسية، وهذا الأمر هو الذي أتاح للنص المسرحي ضرورة تحويله من نص مكتوب إلى عرض مرئي كي يتيح للمتلقي فرصة أكبر في الوصول إلى سر نجاح هذا النص أو ذاك، وبالتالي هنا تأتي مهمة المخرج في معرفة وكشف أسرار النص المسرحي، وما يؤكد هذا الكلام هو أننا نجد نصا مسرحيا يتم تناوله بعدة رؤى على يد هذا المخرج أو ذاك.

ولد الكاتب المسرحي يوجين يونسكو في 26 نوفمبر 1909، وتوفي في 29 مارس 1994، وهو كاتب مسرحي من أصل روماني، وعاش في فرنسا، له العديد من المسرحيات التي شكلت محطة مهمة في تاريخ المسرح، ومن أشهر نصوصه المسرحية



مسرحية «الدرس»



مسرحية «ماكبث»



مسرحية «الملك يموت»

المغنية الصلعاء والخرتيت والكراسي والدرس. وهو من الكتاب المسرحيين الذين ينتمون إلى مسرح العبث الذي ظهر بعد الحرب العالمية، والذي ترك آثارا كبيرة على الفرد وجعله ينزوي ويطرح قضاياه التي قامت على أسس انعدام الثقة بين الفرد والآخر، وعدم الجدوى من هذا الوجود.

في حوار تلفزيوني مع يوجين يونسكو، وكان هذا الحوار في نهاية حياته، سألته محاورته عن العبث، وحقيقة رؤيته للعبث، فأجابها مبتسما: العبث هو هذا الحوار الذي نجريه الآن.

سنسلط الضوء على نصين من نصوص يوجين يونسكو هما: «الدرس» و«المغنية الصلعاء».

مسرحية الدرس التي كتبها في العام 1951، وقُدمت لأول مرة في العام 1961 على يد المخرج مارسيل كوفالييه في مسرح الجيب في باريس، ومسرحية الدرس تدور حول أستاذ يتجاوز الخمسين مع أخته التي قامت بتربيته بعد وفاة أمه، يقوم هذا الأستاذ بإعطاء دروس في منزله، تدخل طالبة في العشرين تقريبا وتبدأ المسرحية، وهنا تظهر قدرة يوجين يونسكو الفائقة على جعل نصه ناجحا مع غموض سر هذا النجاح.

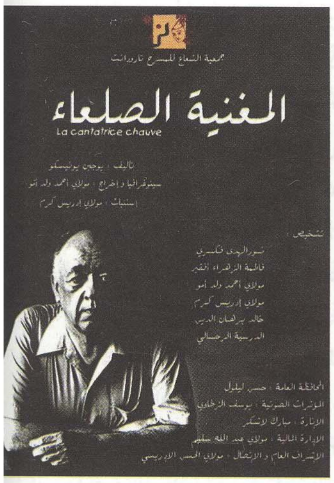
يوجين يونسكو لم يكن يريد من هذا الدرس سوى تقديم صورة جديدة للعلاقة الجنسية التي تتجاوز اللغة المعتادة والحركة المرتبطة بالجنس، أراد أن يجد صيغة أخرى للجنس، صيغة تتجاوز المألوف والمُعتاد، فالتوتر الذي قدمه يوجين يونسكو مع كثير من شحنات الاسترخاء جعل التلميذة تتوتر كأنها تشاركه هذه الحالة من دون أن تفهم ما يحدث على وجه الدقة، وقتله للتلميذة هو رمزية إلى تحقيق ما أراده الأستاذ من نشوة جنسية مع هذه التلميذة، والجدير بالذكر أن يوجين اختار عمر الاستاذ كبيرا، وذلك لإعطاء أكبر شحنة ممكنة من هذا الإحساس الذي يفتقده الرجل في مثل هذا العمر على الصعيد البيولوجي، لكنه يبقى حاضرا في مخيلته بطريقة أخرى وتأخذ أشكالا عدة، فمثلا حين يبدأ الأستاذ في اختبار التلميذة بحساب أمور بسيطة وبشكل تصاعدي فإنه بهذا أشبه ما يكون بملامستها، أو البدء في تقبيلها شيئا فشيئا، فهو يسألها عن جمع أرقام بسيطة، وهي تجيب بطريقة بسيطة ضمن توتر وضياع في الإحساس كأنها تتعرى أمامه حسيًا، وكذلك الأمور حين يسألها عن فصول السنة، وبهذا السؤال أشبه ما تكون التلميذة قد رضخت له لدرجة أنها لم تعد قادرة على معرفة أسماء الفصول؛ فيقوم هو بمساعدتها في معرفة الفصل ليس بشكل مباشر، بل عن طريق تنشيط ذاكرتها كي لا يجعلها تفتر، ويقلل من حماسها حول ما يحدث لها على يديه بمكر ودهاء كبيرين، ومن دون أن تدري حقيقة ما يحدث لها.

وفي لحظة ما يسألها عن مدى معرفتها بما يحدث، فتجيبه بأنها لو كانت تعرف لما جاءت إليه، فهي مشوشة ويزيدها تشويشا بلغته التي كانت سياطا على حسها وإدراكها كي تخضع لما يريد من دون أن تدري.

المغنية الصلعاء

أما مسرحية «المغنية الصلعاء» فكان أول ظهور لها في العام 1950 على يد المخرج نيكولا باطاي على مسرح النوكتامبيل في باريس، والغريب في عنوان النص هو أنه كان «المعلمة الشقراء»، ولكن الممثل الذي كان يتدرب على دور رجل الإطفاء أخطأ حين

كُتبت مسرحية «الدرس» في العام 1951، وقُدمت لأول مرة في العام 1961 على يد المخرج مارسيل كوفالييه في مسرح الجيب في باريس





مسرحية «المغنية الصلعاء»



مسرحية «الكراسي»



مسرحية «المستأجر الجديد»

قال المغنية الصلعاء بدلا من المعلمة الشقراء، فنال هذا الخطأ إعجاب يوجين يونسكو فصار عنوان النص هكذا.

زوجان في منزلهما الإنجليزي، هما السيد والسيدة سميث، أثاث المنزل إنجليزي، وكل ما فيه من تفاصيل هي تفاصيل إنجليزية، هكذا جاء في مقدمة يوجين يونسكو لهذه المسرحية.

يبدأ النص بحديث طويل للسيدة عن الطعام والمشروبات، عن تفاصيل غير مجدية ولا قيمة لها، بينما زوجها يقرأ في صحيفة إنجليزية غير آبه بما تتحدث به زوجته إلا في آخر جملة تتعلق بموت صديقتها والطبيب الذي عالجها.

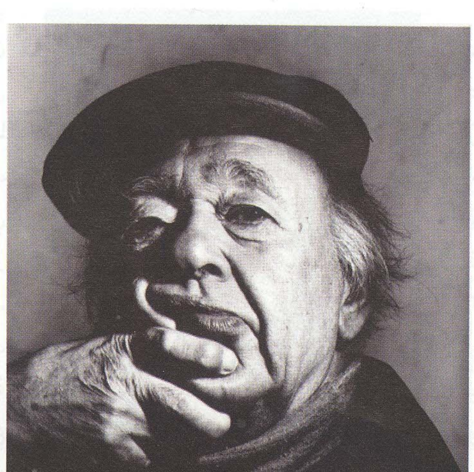
يبدأ السيد بحديث عن الموت والحياة وعن الصحيفة التي بيده حول استغرابه منها، حول ذكرها أسماء الذين ماتوا في هذا اليوم وعدم ذكرها أسماء الذين ولدوا في اليوم نفسه، ويستمر الحوار بينهما حول أشخاص وأحداث قد انتهت ولا يبدو أي أهمية من هذا الحوار.

تدخل الخادمة ماري وهي تقول إن السيد والسيدة مارتن على الباب، يدخلان ويجلسان ريثما يقوم السيد والسيدة سميث بتبديل ثيابهما، وفي هذا الوقت يدور حوار طويل غريب بين السيد والسيدة مارتن كأنهما لا يعرف كل منهما الآخر من قبل، وفي نهاية الحوار يستنتجان أنهما زوجان بطريقة مشكوك فيها، وذلك أن السيدة إليزابيث هي ليست السيدة إليزابيث، ودونالد هو ليس دونالد.

يدخل السيدة والسيدة سميث بعد تبديل ملابسهما ويرحبان بضيفيهما، ويدور الحديث حول أمور غير مجدية من حيث الظاهر، كما بدأ النص ويبقى الحوار إلى أنْ يدخل الكابتن وهو رئيس فرقة المطافئ، وهو صديق للعائلة ويحدثهما عن قلقه من حريق سينشب، ويدور الحوار عن جرس الباب، فليس بالضرورة أن يكون أحد ما على الباب إذا قرع جرس الباب، ثم يقوم كل واحد بسرد حكاية قصيرة لا معنى لها، ينتهي النص مثلما بدأ، ولكن بدلا من ظهور السيد والسيدة سميث يظهر السيد والسيدة مارتن كما بدأ النص.

أراد يوجين يونسكو، من خلال نصه المسرحي هذا، أن يعيد مفهوم الإدراك عند الإنسان، وذلك بنسيان كل ما هو ثابت في ذهنية المرء من منطق وبديهة، ولقد ظهر هذا الأمر في ثلاث نقاط واضحة، النقطة الأولى تتعلق بموت صديقة السيدة سميث وعدم موت طبيبها الذي جرب الدواء على نفسه ولم يمت، وجاء على لسان السيد سميث ضرورة موت الطبيب معها، وهذه فرضية غرائبية يطرحها يوجين يونسكو، فالذي نعرفه أن الدواء قد يشفي أحدا ما وليس بالضرورة أن يشفي الآخر، لكن يوجين يجعل من فكرة الموت فكرة أكثر سلاسة ويحولها إلى منطق جديد كي يُطيح بالسائد المتعلق بغموض فكرة الموت. والنقطة الثانية تتعلق بالجرس، فحين سمعوا قرع الجرس وقامت السيدة سميث لفتح الباب ولم تجد أحدا استغربت من هذا، وحين سمعوا الجرس مرة ثانية لم تقم لفتح الباب، فليس بالضرورة أن يكون أحد ما على الباب، فربما شخص أخطأ العنوان وتذكر خطأه هذا بعد قرع الجرس بثوانٍ وذهب، وهنا لا يتحتم على صاحب البيت أن يعير أهمية للجرس، وأن يكون الجرس أمرا يشبه تقلبات الطقس، والفرق ما بين النقطة الأولى والثانية هو أنه جعل من الغيب والغامض في النقطة الأولى أمرا منطقيا، ومن المنطق في النقطة الثانية أمرا غيبيا وغامضا.

والنقطة الثالثة تتعلق بعلاقة السيد والسيدة مارتن، فهو يريد أن يقول إن الشخص ليس من الضرورة أن يكون هو ذاته، ولكن الشخص تجمعه رابطة مع الآخر، وقد يتعرف الشخص على هذه الرابطة من دون أن يتعرف على ذاته الضائعة، وهذا الضياع يتفاقم كلما تعرف وتعمق بتلك الرابطة التي تأخذ منه حيزا أكبر من الحيز المتعلق بذاته، ولقد قدمهما كأنهما مخموران حتى الثمالة، والحوار الذي دار بينهما لا يتقبله العقل أو المنطق، وبهذا أراد يوجين أن ينقلنا من الواقع إلى شيء يشبه الحلم الذي تصير الأشياء فيه لينة وقابلة لجعل أي شيء منها، على عكس الحياة التي تفرض أشياءها رغما عنا.



يوجين يونسكو

ويبقى يوجين يونسكو من الكتاب المسرحين الذين كلما حاولنا التنقيب عن أسرار نصوصه وجدنا أمامنا أسرارا أخرى وقراءات أخرى لكل نص من نصوصه، وهو من الكتاب الذين مازالت نصوصه تعرض على خشبات مسارح العالم، وبكل اللغات، من دون انقطاع. والجميل في نصوصه أنه كلما جاء مخرج ليقدم نصا من نصوص يوجين على خشبة المسرح وجدنا أن هذا المخرج قد قدم النص بطريقة مختلفة عمّا سواه من مخرجين آخرين، ولكن من أخطر الأشياء التي تتعرض لها نصوص مسرح العبث هو إعدادها بطرق خاطئة لا تتوافق مع رؤية كُتّابها، خاصة نصوص يوجين؛ نظرا إلى دقتها العالية وروحها الخاصة القائمة على وتيرة لا يمكن المساس بها.

أشهر شعرائها بيرم التونسي وأبو السعود الإبياري وفتحي قورة

الأغنية الكوميدية إبداع فني لكل زمان ومكان

يختلف الغناء الكوميدي عن الغناء التطريبي؛ فالأول تعبيري يستهدف الضحك أو السخرية من أوضاع معينة، أما الثاني فتجسيد لمشاعر المطرب وإحساسه بالشعر الغنائي أو الفصيح، حيث تُعنى الكوميديا الغنائية بنقد السلبيات بشكل يعتمد على الرقص والموسيقى والاستعراضات والمونولوجات والأكروبات والاسكتشات وكل ما يثير الدهشة والضحك، قدم ذلك بنجاح إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو وثريا حلمي وغيرهم.

محمد محمود عبدالحميد فايد
باحث - مصر

تستهدف البنية الأساسية للأغنية الكوميدية النقد والإصلاح؛ وفقا لنسق الفكر المعرفي الاجتماعي والأخلاقي السائد، لتمارس مهامها عادة كمصيدة للخارجين عن المألوف بسخريتها من موقف أو شخص ما كعقاب لمخالفته القانون أو نسق القيم، كما تدعو للسواء في قالب «المفارقة» ظاهرها الهزل والمحاكاة الكاريكاتيرية للأخطاء والسلبيات، وباطنها الرغبة في الانضباط والالتزام، وللأغنيات الكوميدية روافد فردية وجماعية وسينمائية ومسرحية، أشهر شعرائها بيرم التونسي (1893 - 1961م)، وأبو السعود الإبياري (ت 1968م)، وفتحي قورة (1919- 1977م). ووسط آلاف الغنائيات التي أنتجتها السينما المصرية منذ نشأتها أوائل ثلاثينيات القرن الـ 20 إلى الآن انتقلت الأغنية من التخت إلى الميكروفون والإذاعة ثم الشاشة، فمنحت الأغنية متنفسا جديدا عوضا عن غياب المسرح الغنائي الذي كان سائدا في بداية القرن، في السينما تأكد وجود الأغنية ذات المواصفات الكوميدية من خلال رافدين مهمين: الفيلم الكوميدي والفيلم الغنائي، خاصة أن الأخير اعتمد في إنتاجه على عناصر الكوميديا، كأفلام نجيب الريحاني ومحمد فوزي وفريد الأطرش وشادية وإسماعيل ياسين ومحمود شكوكو، وبعض أفلام عبدالحليم حافظ وليلى مراد وأنور وجدي، ولم تخل أفلام الميلودراما أو غيرها من أغنية أحيانا تتطلبها الأحداث للتنفيس الكوميدي، فاتسمت بالسمات نفسها التي يمكن أن نجدها في الكوميديا السينمائية، كجزء لموقف درامي أكبر تعبر عنه وتثير الضحك مثل ديالوجات «حكيم عيون» لـ عبدالوهاب وراقية إبراهيم في فيلم «رصاصة في القلب»، و«يا سلام على حبي وحبك» لـ فريد الأطرش وشادية من فيلم «أنت حبيبي» ليوسف شاهين، والتي تستخدم المفارقة اللغوية الطريفة، حيث تبرز على السطح كلمات تعبر عن معاني الحب وشدة الغرام بين الزوجين، بينما تتضمن الكلمات نفسها ما يناقض ذلك، وهو ما تدعمه الحركة والإيماءة أيضا، كذلك من الأغاني السينمائية الكوميدية «اضحك كركر» لـ ليلى مراد في فيلم «قلبي دليلي» و«بطلوا ده واسمعوا ده» لـ عزيز عثمان في فيلم «لعبة الست» التي تفجر الضحك من خلال كوميديا الموقف، إضافة إلى كاريكاتيرية كلمات بديع خيري حيث يغني «بلاليكا» (عزيز عثمان) في عرس ابنة خالته «لعبة» (تحية كاريوكا)، وهو المحب الذي فضلت عليه «حسن» (نجيب الريحاني) ساخرا من العريس «اللي لو خبوا في ودانه جوز أرانب لم يبانو»، وأيضا أسنانه مستترا خلف الصورة الكاريكاتيرية للغراب الذي تزوج أحلى يمامة، ولا يمتلك أصلا أسنانا، مخالفا عادات الزفاف السعيد، ليختتم الريحاني بدوره «أنت اللي لو خبوا في ودانه حمارين، جاموستين لم يبانو»، ضمن ردود الأفعال الداعمة للكوميديا.

من الأغاني التي تتسم بقدر كبير من الذكاء في التعامل مع الموقف الكوميدي وصياغة ما يتوافق معه من غناء، بل وإبراز الكوميديا من قلب الجدية كأغنية «أبجد هوز» (لـ ليلى مراد والريحاني) من فيلم غزل البنات «إخراج أنور وجدي، حيث نجح الشاعر حسين السيد في صياغتها الكوميدية، محولا رصانة اللغة العربية إلى مادة طريفة لتندر تلميذة ضعيفة لغويا تخاطب أستاذها (حمام)، في الفيلم نفسه غنى الريحاني وليلى ديالوج «عيني بترف وعقلي فاضله دقيقة ويخف» لإحساسه بمصيبة قادمة، ولـ عبدالحليم حافظ «يا سيدي أمرك» من فيلم «ليالي الحب» ولـ محمد فوزي وليلى مراد «شحات الغرام»، وللمونولوجست (أحمد الحداد/ جمالات كفتة) أغنيتي «ماما» و «وجع قلبي» من فيلم «الآنسة ماما»، ولفؤاد المهندس وشويكار «قلبي يا غاوي خمس قارات»، وأغنية «يا نوم» من فيلم «أحبك أنت»؛ واستعراض «العقلاء» من فيلم «المليونير»، وغيرها من أغان سينمائية تجمع بين كوميديا الموقف والكوميديا اللفظية التي تخاطب العقل وتثير المفارقات (قارن: محمود الحلواني



موسيقار الشعب سيد درويش

- الأغنية الكوميدية - مجلة أبيض وأسود - العدد 22 - السنة السادسة - أغسطس 2013م - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - ص21). قدم عبدالعزيز محمود أغنية «يا شبشب الهنا» التي ظلت أنموذجا يستدعيه مهاجموه على الرغم من أنها كانت ضمن السياق الدرامي بفيلم «منديل الحلو»، إخراج عباس كامل في العام 1949م ولها مبررها، فلم تعد أصلا لتكون أغنية للراديو أو الأسطوانات أو الحفلات، فقد خدمت موقفا فكاهيا بالفيلم، حيث لعب مطربها شخصية صانع أحذية يحب جارته الراقصة (تحية كاريوكا) (محمد سعيد - أشهر مائة في الغناء العربي (الجزء الثاني) - ط1 - دار المسار - رأس الخيمة - المجلس الوطني للإعلام - الإمارات - ص57). أسهم منير مراد في تقدم فن الإسكتش الفكاهي، كما قدم ألحانا كوميدية غنائية استعراضية في فيلم «نهارك سعيد»، مثل «قرب شوف» و«أنا متأسف» و«ماحدش شاف» و«إحنا التلاتة سكر نباته» من فيلم «ليلة العيد»، غناء شادية وإسماعيل ياسين وشكوكو، كما قدم لـ عبدالحليم حافظ الأغنية المرحة «ضحك ولعب وجد وحب» من فيلم «يوم من عمري»، معبرا بمحتواها الموسيقي عن الأشعار والمعاني مهتما باللحن الأساسي (الميلودي)، وبالشكل الغنائي والمحتوى (الفورم) فكان من القلة التي مزجت الغناء الشرقي بالغربي بإبداع يختلف عما نعانيه اليوم من تشويه، فقدم ألوانا من البهجة مثل «وحياة قلبي وأفراحه» من فيلم «الخطايا» (قارن: محمد سعيد - ص85). و«قاضي البلاج» في فيلم «أبي فوق الشجرة» بكل طرائفها ومفارقاتها، بشكل ديالوجات لمحاكمات كوميدية شاطئية. أنجح ما غنته المطربة سعاد مكاوي من كوميديات كان في فيلم «زهرة» إخراج حسين فوزي عام 1947م بطولة النجمة الرائدة بهيجة حافظ التي وضعت اللحن الذي أدته سعاد مكاوي بمصاحبة نغمات البيانو، وفي فيلم «ست البيت» إخراج المؤرخ السينمائي أحمد كامل مرسي بطولة فاتن حمامة عام 1948م، قدمت سعاد مكاوي بالإشتراك مع شكوكو استعراض «إنت يا إنتي». عرفت سعاد مكاوي قدرات التعبير الملائم وإجادة تصوير المعنى خلال التعبير بملامح الوجه والوصف بالأداء والتلوين الصوتي لهذا تبادلت التأثير مع عطاء من لحنوا لها فأعطت ألحانهم جمالا في الأداء ببريق صوتها المتميز كألحان عزت الجاهلي لديالوج «عايز أروّح» مع إسماعيل ياسين في فيلم «المليونير» (المرجع السابق - ص 138)، شاركت ثريا حلمي في دويتو فكاهي مع شكوكو في فيلم «الدنيا حلوة» إخراج يوسف معلوف بطولة شادية وكمال الشناوي. ويعد فيلم «حلاق بغداد»، لـ ثريا حلمي وإسماعيل ياسين وكارم محمود وإخراج حسين فوزي، فيلما غنائيا استعراضيا يغوص في طرائف ونوادر الزمان العربي القديم (المرجع السابق - ص166). قدم شكوكو من ألحان محمد عبدالوهاب «من ناحية قلبي ونار قلبي»، ولـ زكريا أحمد «أحب بنت البلد» ولمنير مراد «عيب يا شيري»، ولـ رؤوف ذهني «حبيتك أنت يا شرباته»، ولـ عزت الجاهلي «شلة الأنس»، ولـ



حسن فايق

محمد سلطان «ابن الحتة»، ولـ عبدالعزيز محمود «حلاوة المولد» (المرجع السابق - ص174) غنى إسماعيل ياسين في استعراضات «الحبيب المجهول» من فيلم «عنبر»، «احنا الثلاثة» من فيلم «ليلة العيد» و«الحب له أيام» من فيلم «بنات حواء» و«لازم ترجع»، مع نجاة الصغيرة من فيلم «إسماعيل ياسين في باريس»، بل إن إجادته أصول الغناء وتمكنه من فنون الآداء وإمساكه السليم بالطبقة الصوتية وقدرته على التحكم في نبرات صوته جعلت المخرج فطين عبدالوهاب يستضيف عبدالحليم حافظ بفيلم «إسماعيل ياسين بوليس حربي» ليستمتع بغنائه التعبيري الكاريكاتيري الأخاذ لأغنية «في يوم من الأيام» الرومانسية، لحن كمال الطويل وشعر مأمون الشناوي، فأداها إسماعيل كوميديا لخدمة الدراما (محمد سعيد - ص182)، كما لحن بليغ حمدي في فيلم «شوف سكر بتعمل إيه» إسكتش «اضحك للدنيا واضربها طبنجة» واستعراضي «ألف باء» و«القمر»، ولحن من فيلم «الحي الغربي» أغنيتي «أهلا يا شاويش عنتر» و«سحس يا سحس» للمجموعة جميعها كلمات عبدالوهاب محمد؛ بفيلم «أضواء المدينة» لحن لشادية «شرابي مدلدل وكويه شعري بمكوة رجل» و«كركر واضحك» للمجموعة كلمات عبدالرحمن الأبنودي، و«مبروك عليك الفرحة» من فيلم «رحلة الأيام»، كلمات عبدالوهاب محمد.

المثلث الذهبي

يمكن أن نجد بعض فكاهيات قليلة منذ عروض المسرح الغنائي خاصة أعمال سيد درويش وعلي الكسار وغيرهما، غنى عبدالمنعم مدبولي وشادية «حبك جننا يا اسمك إيه» من مسرحية «ريا وسكينة»، ألحان الموسيقار بليغ حمدي، وغنى فؤاد المهندس «صدفة» في مسرحية «سيدتي الجميلة»، و«رايح أجيب الديب من ديله» في «السكرتير الفني»، ولـ محمد صبحي غنائيات «الجوكر» ولعادل إمام أغاني مسرحيتي «الواد سيد الشغال» و«الزعيم»؛ وفي مسرحية «المتشردة» غنت لبلبة «تخشينة» - «أوكي» - «آل إحنا حرامية» مع المجموعة، تلحين بليغ حمدي كلمات عبدالرحيم منصور. «فمن السهل على أي شخصية خفيفة الظل أن تغني بنجاح، أما فن المونولوج فأخطر وأعظم تأثيرا من الأغنية بدليل أن سعد زغلول استعان بحسن فايق ليلهب حماس الجماهير بمونولوجاته الوطنية والاجتماعية» (قارن: مجدي نجيب - من صندوق الموسيقى زمن الغناء الجميل - ط1 - دار المسار للدراسات - رأس الخيمة - المجلس الوطني للإعلام - الإمارات - ص 228)، والمونولوج نقد اجتماعي يلقى على المسرح وقوفا (كوميديا الوقوف)، وفقا لبعض النقاد، ويعد إسماعيل ياسين (1912 - 1972م)، الضلع الأول في مثلث الإجادة في العصر الذهبي لتقديم فن المونولوج بمتغيراته المؤثرة من خلال الحس النقدي الساخر وتقديم الفلسفة الشعبية والحكمة البسيطة من خلال التناول الفني، يكتمل المثلث بشكوكو

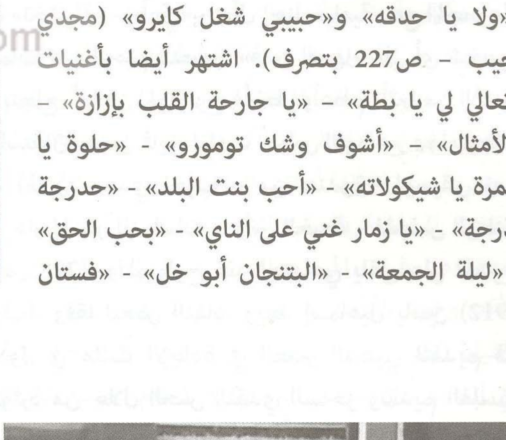
أسهم منير مراد في تقدم فن الإسكتش الفكاهي، كما قدم ألحانا كوميدية غنائية استعراضية في فيلم «نهارك سعيد»، مثل «قرب شوف» و«أنا متأسف» و«ماحدش شاف» و«إحنا التلاتة سكر نباته



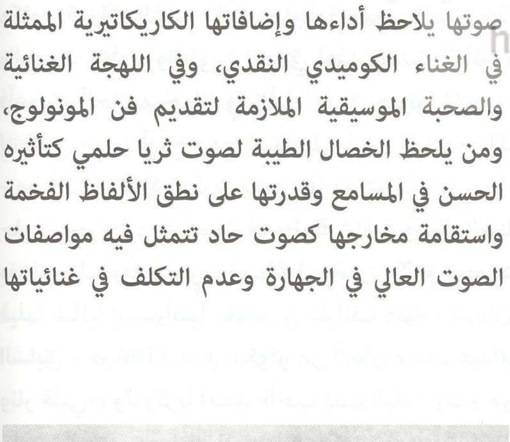
ثريا حلمي

وثريا حلمي. ولـ إسماعيل مونولوجات شهيرة فاقت نجاحاتها أغنيات المشاهير مثل: «خطبوها اتعززت» - «الأسماء» - «فيفي وتوتو وسوسو» - «فيه ناس بتتعب ولا تكسبش»! الذي تنبأ فيه بعصر الانفتاح وفساد شركات توظيف الأموال، و«ياللي مشفتش خيبة» الذي يتحدث عن الفرص المهدرة ووضع الشخص غير المناسب في المكان المناسب (مجدي نجيب – ص229)، وضع ألحانها وكلماتها كبار الملحنين والشعراء أيضا: «أنا الذي» ألحان أحمد صدقي كلمات حيرم الغمراوي، «الدنيا متعبة» ألحان محمود الشريف، «ارتحت يا باشا» ألحان عزت الجاهلي، كلمات فيلسوف الشعب الساخر موليير العرب بيرم التونسي، «فين وفين» كلمات ابن النيل «كل ما فوت ع البنك الأهلي»، كلمات محمود فهمي إبراهيم (محمد سعيد – ص181) كانت بداية محمود شكوكو (1912 - 1985م) من خلال حفظ وأداء الموروث الغنائي أثناء عمله نجارا، ثم أدخل طريقته الكوميدية وأعطى مسحة كاريكاتيرية للكلمات بأسلوب يجلب الابتسامة إلى ملامح من يتابعه. سمعته زبونة فقدمته لعلي الكسار، ليعمل معه فنانا ليلا ونجارا نهارا. قدم ألوانا من المونولوجات لأشهر القصائد التي أعطاها بعدا فكاهيا، دليله في ذلك فتحي قورة وعبدالغني النجدي. من طرائفه الكوميدية عند أداء وصلته الغنائية أشعار: «يا ناعس الطرف لا ذقت الهوى أبدا/ أصل الهوى أخرته حرمه وكام ولدا». بدأ في منتصف الأربعينيات من القرن الماضي فأقبل العامة على فنه الباهر الذي خرج منهم وإليهم، من هنا ارتبطت ظاهرة صنع الأشكال الفخارية باسمه لأصالته الشعبية، من مونولوجاته «حسن»، كلمات فتحي قورة وألحان حلمي أمين. كانت الأغنية الكاريكاتيرية التي شهرته في البداية ونبهت الناس إلى جمال صوته وتلقائية أدائه الكاريكاتيري النقدي أغنية «ورد عليك... فل عليك»، كلمات وألحان الفنان السكندري أحمد المسيري – أستاذ الموسيقار محمود الشريف - الذي أسهم بألحانه الغزيرة في شعبية شكوكو الكبيرة بألحانه «حمودة فايت» و«ولا يا حدقه» و«حبيبي شغل كايرو» (مجدي نجيب – ص227 بتصرف). اشتهر أيضا بأغنيات «تعالي لي يا بطة» – «يا جارحة القلب بإزازة» – «الأمثال» – «أشوف وشك تومورو» - «حلوة يا سمرة يا شيكولاته» - «أحب بنت البلد» - «حدرجة بدرجة» - «يا زمار غني على الناي» - «بحب الحق» - «ليلة الجمعة» - «البتنجان أبو خل» - «فستان الحلو شوال» - «يا سلمى» - «جرجروني وقفلوا الأجزخانات»، ومن المعروف اشتراكه في مسرحيتي «الزيارة» و«مصر بلدنا» أمام المطربة فايزة أحمد، كما غنى من ألحان محمود الشريف «الحارس الله» – «الأباريق» – «ارقصي يا خيل». تطور شكل الأغنية الفكاهية عند شكوكو من التعبير الشعبي في الحفلات ومسارح المنوعات إلى التعبير الكوميدي المركب والسينمائي والمسرحي والتلفزيوني وتقديم فنون العرائس والأراجوز في مسرح حمل اسمه، لعل أهم أعماله «الكونت دي مونت شكوكو» و«السندباد البلدي» و«شكوكو في كوكب البطيخ»، إضافة إلى أفلام كوميدية عديدة ضمت من الفكاهيات 500 أغنية ومونولوج واسكتش وديالوج، بالإضافة إلى استعراضات تلفزيونية عديدة لحفلات الإذاعة وإبداعاته في فنون المونولوج. ومثلما تنوع في التعامل النغمي اللحني تنوع أيضا في التعامل اللغوي الشعري، فكتب مونولوجاته بيرم التونسي ومأمون الشناوي وحسين السيد وجليل البنداري ومصطفى الطائر وحسيب غباشي وغيرهم، ووضع لنفسه بخبرته التذوقية والمقامية لأكثر من نصف قرن العديد من المونولوجات، منها: «ليندا» و«الأراجوز» كلمات عزام نجيب و«تحت التوتة» لـ علي الجندي و«ابن السلطان» و«قبل الضهر» لـ فتحي قورة، وأغلبها يقترب في التناول من فن محمود الشريف صاحب أشهر شعبياته، ومنها ألحان الفترة نفسها التي لحن فيها شكوكو أعماله، منها مونولوجات أخرى، مثل: «لا قبلت بطة»، كلمات حسيب غباشي و«البنت زغططة» كلمات محمود فهمي إبراهيم و«الفرح الفلاحي» لـ علي الجندي، وكلها ألحان الشريف في السبعينيات، ليصل المتاح منها في الأسواق نحو 20 ألبوما، نال معظمها نجاح وتوزيع كبيرين حتى السنوات الحالية! (محمد سعيد – ص175). في الستينيات والسبعينيات كانت ثريا حلمي (ت 1995م) الضلع الثالث للمثلث الذهبي لنجوم الكوميديا وفن المونولوج بعد شكوكو، بدءا من مسرح التلفزيون وانتهاء بفرقة عبدالمنعم مدبولي التي كانت من أهم دعاماتها، فمن يتأمل صوتها يلاحظ أداءها وإضافاتها الكاريكاتيرية الممثلة في الغناء الكوميدي النقدي، وفي اللهجة الغنائية والصحبة الموسيقية الملازمة لتقديم فن المونولوج، ومن يلحظ الخصال الطيبة لصوت ثريا حلمي كتأثيره الحسن في المسامع وقدرتها على نطق الألفاظ الفخمة واستقامة مخارجها كصوت حاد تتمثل فيه مواصفات الصوت العالي في الجهارة وعدم التكلف في غنائياتها

> في الستينيات والسبعينيات كانت ثريا حلمي (ت 1995م) الضلع الثالث للمثلث الذهبي لنجوم الكوميديا وفن المونولوج بعد شكوكو


فؤاد المهندس وشويكار قدما الأغنية الكوميدية


نجيب الريحاني


إسماعيل ياسين وابنه ياسين



محمود شكوكو



عبدالحليم حافظ يغني «أمرك يا سيدي»

لم تخل أفلام الميلودراما أو غيرها من أغنية أحيانا تتطلبها الأحداث للتنفيس الكوميدي

بأشرطة الكاسيت التي أصدرت في واحد منها باقة من أجمل أعمالها بما تتبناه من صور تعبيرية انتقادية ترفض السلبيات، وتحذر من الأمراض الاجتماعية، وتسخر من النفاق وتحذر من التطاول على الكبار، وتنفر من وطأة الظلم وسلوك الظالم؛ فنجحت وبقيت في الأسماع حتى إن كان معدل إذاعتها يتضاءل لدرجة الاندثار، أحيانا يتذكرها القائمون على أمر المنوعات التلفزيونية، أفضل غنائياتها «أما أنت جرئ»، شاركت في الخمسينيات في معظم الأفلام الغنائية (محمد سعيد - ص165)، وعندما نتأمل أداءها الكاريكاتيري الذي قام أغلبه بمصاحبة عزف الآلات النحاسية نسمع النغم على نحو هارموني متجانس جيد التعبير متنوع لمؤلفين وملحنين كثيرين، لعل أكثرهم تلحينا لها كان الموسيقار علي إسماعيل (1922- 1974م)، فوضع عشرات الألحان الناجحة التي وضعت صوتها التعبيري بملامحه المتميزة في القالب المناسب، وكون ثنائيا مع الزجال إبراهيم عاكف الذي كتب أغلب أعمالها، مثل: «من شابه أباه» - «الإشاعات» - «حتى أنت يا بروتس» - «المرء لا يلدغ» - «الحلال بين» - «لا تؤجل عمل اليوم إلى الغد» - «خير الأمور». إضافة إلى 40 مونولوجا إذاعيا وحفلات أضواء المدينة كمونولوجات «قف من أنت» ألحان محمود الشريف كلمات أبو السعود الإبياري و«خطوة عزيزة» ألحان عزت الجاهلي وكلمات فتحي قورة (الثاني كما لها بعد إبراهيم عاكف)، كما كتب قورة أغنية «جيل اليوم» لحن أحمد علي ومونولوج «كنت فين يا علي» لحن حافظ سلامة والد الموسيقار الراحل د. جمال سلامة، تكرر اللقاء بين الثلاثي ثريا وقورة والجاهلي في صور كوميدية كمونولوج «من أين لك هذا؟»، تخصص ملحنون وشعراء آخرون في تلحين المونولوجات النقدية الساخرة مثل عمر عسل، بوضعه كلمات المونولوج المعروف «مجانين السرعة»، والملحن أحمد علي بتلحينه مونولوج «بنات اليوم»، كلمات فتحي قورة (قارن: محمد سعيد - ص 167)، وعلى الرغم من أن الغناء الكوميدي النقدي عرف أسماء شهيرة عديدة كحسن فايق في بداياته وأحمد المسيري وسيد سليمان وعمر الجيزاوي وسعاد أحمد وحسين المليجي وغيرهم، فإنه لم يبق ملامسا لدائرة الوجدان الإنساني لصدق التناول وحرارة الأداء ومستوى المحتوى والخطاب الفني- برغم تباينها إبداعيا- سوى غنائيات ثريا حلمي وسمعة وشكوكو التي لم تزل واضحة في صدى المسامع، فتصدروا قائمة التفوق والتخصص في فن المونولوج لتوافر مقومات مكنتهم من ذلك.

قضية التوثيق

في بدايات البث التلفزيوني في الستينيات اهتم عبدالعزيز محمود بالأغنية الإعلانية، حيث وضع ألحان عدد من الأغاني الإعلانية الكوميدية التي اشتهرت وقتها ومنها لحنه «أنا الملامين» ولحنه الآخر «رابسو». ومن الطريف أن الأديب العالمي نجيب محفوظ كان يرحمه الله من عشاق النغم، أصر على أن تقدم له نجمة التلفزيون الراحلة سلوى حجازي أغنية «أنا الملامين»، عندما كان ضيفا على برنامجها «شريط تسجيل» في منتصف الستينيات كتعبير عن إعجابه بهذا اللحن البسيط السلس الذي اجتذب الأسماع، خاصة الأطفال برشاقته الفكاهية. ويمكننا أن نضيف أسماء أخرى سابقة ومعاصرة ولاحقة لثلاثي الإبداع الفكاهي شكوكو وإسماعيل ياسين وثريا حلمي كأحمد المسيري وسيد سليمان وسعاد أحمد، فقد كان التنافس جميلا وشريفا، شكل مكونات الفسيفساء الفنية التي كانت ومازالت وستظل تبهجنا. وبغض النظر عن إسهامات فكري الجيزاوي (السبعينيات) وحمادة سلطان (الثمانينيات)، وفيصل خورشيد ومحمود عزب (التسعينيات من القرن الماضي)، وعلى الرغم من بعض برامج الفضائيات، كبرنامج باسم يوسف الذي ترد به بعض الغنائيات الساخرة، فإن فن المونولوج انتهى حقيقة «بسبب النكتة الكاريكاتيرية المرسومة وتقاعس الإذاعات والفضائيات عن الاهتمام به كفن متميز» (مجدي نجيب - ص 230 بتصرف) كان له الفضل في تفجير مساوئ المجتمع ومناقشتها ومحاولة تقديم الحلول! ومن غرائب حال الغناء عامة، والكوميدي خاصة، اندثار ألوان من التعبير، إضافة إلى المونولوج نحن أحوج ما نكون لرسالتها ومضمونها الفني في زمن ضياع القيم وغياب المقاييس الموضوعية، ففي مثل هذا الزمن تختفي الأغنية الاجتماعية والأغنية الكوميدية الانتقادية التي تقوم بالنسبة إلى الصوتيات بما يقوم به فن الكاريكاتير في زمن نحن أحوج ما نكون فيه إلى توثيق الخطاب الغنائي عامة والكوميدي النقدي البليغ خاصة، من ناحية أخرى يختلف الناقد الكبير محمد سعيد مع من يتصور صعوبة مد جسور جديدة لهذه الفنون التي تبخرت من خريطة الغناء العربي، وحيث نشعر بغياب التخطيط عن معالم هذه الخريطة الفنية، وبالتالي الشعور بالخلل الهيكلي في مقومات قيام هذا التلوين المفقود الذي يزيد من سوء حالته عدم البحث في مكتبة التسجيلات الإذاعية والتلفزيونية عن هذه الروائع، وتذكير الناس بها وباللحظات الجميلة التي قدمت فيها وتعريف الأجيال الجديدة بهذه الألوان المعبرة التي ما زلنا ونحن في زمن تغيرات سلم القيم في حاجة إلى مثل هذه اللمحات الكوميدية النقدية للسلبيات السلوكية التي لم تبرح حياتنا إلى اليوم، مع أنها قديمة قدم الإنسان. (قارن: محمد سعيد - ص169)، وربما يرجع ذلك إلى أن الأصوات الغنائية تفضل مجال الأغنية العصرية لأنها تدر الربح والشهرة الأسرع بأقل مجهود، خاصة حفلات الشباب الذين تشوهت شخصياتهم وذائقتهم وتسطحت أفكارهم وانعدمت انتماءاتهم واهتماماتهم بقضايا وإشكاليات مجتمعاتهم.



موسيقى البحر المتوسط

غربية الحاضر.. عربية الجذور

حين تمتلئ الأرض بأسرارها، ويكون أحد هذه الأسرار هو «الموسيقى»، فلا بد من أن تشعر بفرح غامض وغامر، كأنما تلك الأصوات القديمة التي تحوم حول المدن القديمة التي مازالت عالقة في الهواء والتراب... تتابع معارجها وتصاعدها... تتضافر ثم تتفارد... محاولات إنسانية قديمة للوصول إلى جوهر الإنسان البعيد... الجوهر الموسيقي! فميلاد الموسيقى عاصر ميلاد الدين... إذ رافقت الطقوس الدينية أداءات موسيقية وغنائية.

د. عواطف عبداللطيف كركيش
ناقدة مغربية مقيمة في مصر

من بين آثار العصر الحجري كانت المزامير والشباب... ولعل الإنسان بدأ مغنيا ثم كون العبادات... وكانت ألحانه مكونة من عبارة موسيقية واحدة صغيرة تتكرر باستمرار... والموسيقى البدائية جماعية الأداء وفيها الإيقاع الصاخب والقوي... فلقد كانت الفرقة الموسيقية - على سبيل المثال - في الدولة المصرية القديمة تعتمد ثلاثة عناصر أساسية: المغني وعازف الجنك وعازف الناي... ولكن التشكيل توسع أكثر في الدولة المصرية الحديثة... أنشودة العبادة مازالت قائمة، كما تشير بذلك أدبيات التأريخ الغربي المشهورة والمعتمدة «عالميا»، وتقول إن أبعد تاريخ موسيقي يقف عند العتبة اليونانية، وأن السلم الموسيقي الفيثاغورثي (500 ق. م.) هو أساس السلم الغربي السباعي الدياتوني، وأن أقدم قطعة موسيقية عرفها الغرب هي قطعة «أوريستيس» التي ألفها يوبيديس أعظم شعراء المأساة الإغريقية.

من بين آثار العصر الحجري كانت المزامير والشباب... ولعل الإنسان بدأ مغنيا ثم كون العبادات... وكانت ألحانه مكونة من عبارة موسيقية واحدة صغيرة تتكرر باستمرار... والموسيقى البدائية جماعية الأداء وفيها الإيقاع الصاخب والقوي... فلقد كانت الفرقة الموسيقية - على سبيل المثال - في الدولة المصرية القديمة تعتمد ثلاثة عناصر أساسية: المغني وعازف الجنك وعازف الناي... ولكن التشكيل توسع أكثر في الدولة الحديثة.

كم تكون الرحلة مختلفة وأسرة حين تنفرط في فضاءات زمانية نحاول إعادة تشكيلها من حروف الموسيقى وأبعادها... من فك طلاسم الصوت والرنين... من صندوق الترجيم الذي يفخم رجفات الوتر... من التحايل القديم على الوتر لنستخرج منه استجابات مختلفة... آلات الإيقاع وآلات النفخ والآلات الوترية... ألم تشاهدوا في سورية تلك القيثارة الكبيرة وسط الحدائق بين الأسود المستأنسة...؟! وتلك المشهدية التي ضمت الملك آشور بانيبال ومليكته في الحديقة الملكية والطبلة الكبيرة والقيثارة في ظلال الكروم والنخيل...؟! ألم تشاهدوا ذلك التمثال الجصي القادم من مملكة ماري السورية، ذلك التمثال الذي يجسد أورنينا المغنية الكبرى...؟! إن امتلأت الرحلة بكل ذلك فقد دخلنا في الأسر الأبدي ذلك الذي يحيل الأبعاد والزمان إلى معراج لا ينتهي.

لقد حُملت الموسيقى العربية الحديثة في السوية السطحية منها... حُملت بتجريبيات واستسهالات متسرعة، مما يوضح أهمية الإيغال في العمق الزمني البعيد الذي يوضح الخطوات الأولى للموسيقى وآلاتها التي شكلت مع الطبيعة «هارمونيتها الخاصة». تلك الموسيقى العربية البكر البعيدة المرابطة في الطبقات الأثرية قد تكون فيها إضافة جوهرية إلى الوجود الموسيقى العربي الجديد.

المحور التراثي في الموسيقى العربية

تمتاز الموسيقى العربية والمشرقية بشقيها الشعبي والعالمي بخصائص ومسلمات عامة ومشتركة في كل البلدان العربية ألا وهي:

- النظام اللحني الخاص المبني على دورة المسافة الخامسة التامة البيتاجورية، وجل ما يهمنا هو أن هذا النظام مختلف كل الاختلاف في المسابقات الموسمية عن النظام الموسيقي الغربي المعتمد على التعديل المتساويSYSTEM TEMPERAMENT EGAL

- الجنس الزلزلي: ذو المسافة المتوسطة SECONDE NEUTRE المسبب في إنشاء المقامات التقليدية العربية (الراست، الباتي، السيكاه، الصبا...) التي تشكل النواة اللحنية للمخزون الموسيقي التراثي كله، مثل: التابا، الميجانا، الدلعونا، ابو الزلف...، مع الإشارة إلى أن هذا الجنس غير موجود بتاتا في الموسيقى الغربية الأوروبية.

- إن موسيقانا تعتمد على مقامات غنية ومتعددة ومتفرقة ومتنوعة جدا، مع مسافاتها اللحنية الخاصة المتعارضة، إذا صح التعبير، مع المسافات اللحنية الغربية.

- للكلمة العربية أهميتها وارتباطها باللحن ارتباطا وثيقا حتى قيل: «إذا كانت الموسيقى فتاة فالشعر خطيبها»، حيث يتعين علينا احترام كل الأوزان الشعرية وتفعيلاتها في قوعد التلحين الموسيقية.

- الارتجال والإبداع الفوري (عزفا، وغناء، وكلاما).
- الآلات الخاصة المشرقية العربية (العود - والقانون - والكمان - والبزق - والناي - والمزمار - والرق - والدف - والطبلة - والطبل...).
- الاعتماد على السماع (الأذن)، والحفظ (الذاكرة)، والتواتر السمعي الذي يأتي على ثلاث مراحل هي: عملية التشرب الموسيقي، ثم عملية التأويل، وأخيرا التثمير والإبداع، وهي جزء من منهجية تعليمية في إطار أنواع من الموسيقى.

إن أهمية الموسيقى التراثية ودورها في النمو الحيوي للثقافة والمجتمع ككل فالوعي بأهميتها هو علامة نضج، ولو نظرنا إلى الموسيقى الكلاسيكية الأوروبية بكل عظمتها نجد أنها لم تنشأ لولا إدراك مثقفي الموسيقى الكلاسيكيين لمسألة التراث وأهمية النماذج الموسيقية التراثية، إذ انطلقوا من الموسيقى التقليدية الشعبية إلى الكلاسيكية أمثال: شوبان، وليست، وتشايكوفسكي، وباتوك؛ فالتمسك بجذور التراث ضمنا وجوهرا علامة رقي ومرحلة في الإدراك لخصائص الذات والجذور والثقة بالنفس ومعرفتها والإيمان بها وبقدراتها، وكما قال فيكتور هوجو: «من عرف نفسه، عرف ربه... ».

إننا نحتاج إلى إعادة نظر في التأريخ الموسيقي الغربي الذي خرج من عمق الأرض العربية محملا بكل شيفراتها الوراثية اللغوية والروحية والجمالية... وهذه الوثائق العربية الأثرية الثمينة ألقت ببدء التدوين الموسيقي بعيدا في الزمان وقريبا في المكان... وأثبتت الأصل الشرقي والعربي للسلالم الموسيقية التي استندت إليها السلالم الموسيقية الإغريقية السبعة التي شكلت بدورها السلم الموسيقي الغربي، فإن موسيقى وألحان وأغاني البلدان المطلة على البحر الأبيض المتوسط، وهي بلدان تركيا - وإسبانيا - ومصر - وسورية - واليونان - وجزر صقلية - وإيطاليا - وفرنسا - وتونس - وفلسطين - والأرض المحتلة - ولبنان - وليبيا - والجزائر - وموريتانيا. جميعها حين تسمعها تطرب لها وتهتز أجزاء جسمك تمايلا معها فتختال.

موسيقى البشارف التركية

ولو ضربنا مثلا على ذلك لوجدنا أن الموسيقى التركية التقليدية من سماعيات وبشارف وتحميلات وغيرها من أنواع المعزوفات القديمة، يصعب ألا تجبرك على الإنصات والتفاعل معها طربا، خاصة البشارف، والبشرف هو قالب موسيقي معروف لدى الأتراك منذ فترة طويلة، ويطلق عليه أحيانا لفظة «بشرو»، وبالرجوع إلى مصدر التسمية نجدها مستخدمه في إيران، بمعنى «مقدمة».

ويقترن اسم البشرف عادة بالمقام الذي تستند عليه، وأحيانا يذكر مع اسم المؤلف، فيقال على سبيل المثال بشرف عاصم بك في مقام الراست، وفي بعض الأحيان يضاف اسم الإيقاع الموزون عليه البشرف. فيقال بشرف مربع بياتي، أو بشرف ثقيل أول ثقيل ثاني.

يتبع البشرف أسلوبا خاصا في التلحين، حيث تلحن الخانة الأولى من المقام الأصلي في صورة مباشرة دون الالتجاء إلى تحويلات نغمية، ثم يأتي بعد ذلك قسم التسليم الذي يتكرر بعد كل خانة أو كوبلية حتى يختم البشرف بقفلة موسيقية يظهر فيها بوضوح طابع المقام الأصلي. والبشرف يتكون عادة من خمسة أجزاء، تسمى أربعة فيها بالخانة، أما الجزء الخامس فيطلق عليه «التسليم» الذي يتكرر بعد كل خانة والتي تليها، كما يختم البشرف أيضا بـ «التسليم».

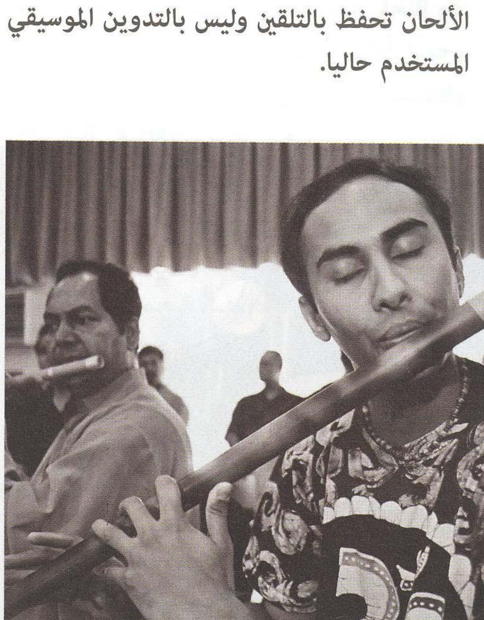
البشارف التركية تستند إلى أصول وقواعد التلحين الشرقي، كما تتسم في معظم الأحيان بالفخامة والتأنق والرزانة، ولها أنواع وأشكال مختلفة، النوع الأول يسمى «البشرف المتكامل»، أي التام في عملية التأليف، ويتشكل عادة من أربع خانات وتسليم واحد، والنوع الثاني يصاغ على إيقاعات مركبة، وغالبا ما يتكون من خانتين فقط وتسليم واحد.

أما النوع الثالث فيشبه التحميلة إلى حد كبير، ولكن صياغته من حيث الأجزاء اللحنية تسير تماما مثل تأليف البشرف. وهناك بشرف تركي بعنوان «قرة بطاق» التي تعني تحميلة في اللغة العربية.

وأما النوع الرابع من البشرف، فتؤلف فيه الخانة الأولى والتسليم على ميزان واحد، مثل بشرف «ضربة فتح» في مقام البياتي، وهو فرد من نوعه.

لقد اختص الأتراك بتأليف البشارف والسماعيات، مستخدمين إيقاعات وموازين تركية، مثل ميزان سماعي دارج، ومن مشاهير الأتراك في هذا اللون عثمان بك الطنبوري، وعاصم بك، وجميل الطنبوري، وأمين دده، وطاتيوس أفندي وغيرهم.

ويعزو المؤرخون الأتراك أن معزوفات «السازندة» التركية التي وضعها الفنان التركي شامل سليم من أرقى أنواع البشارف والسماعيات التي انتشرت في تركيا خلال القرن التاسع عشر، وكانت هذه الألحان تحفظ بالتلقين وليس بالتدوين الموسيقي المستخدم حاليا.



عزف الناي

نأتي الآن إلى شرح السماعي التركي الذي انتشر في بقاع الوطن العربي؛ فالسماعي يعتبر أقصر من البشرف أحيانا من الناحية الإيقاعية، حيث يؤلف عادة من أربعة أجزاء يتخللها جزء خاص هو التسليم الذي يتكرر بعد كل خانة، كما سبق أن أشرنا. ومن صفات السماعي تلحين الخانة الرابعة والأخيرة في إيقاع مختلف عن الإيقاع الأصلي، وغالبا ما تؤلف هذه الخانة في ميزان ثلاثي الضروب. وتعزف عادة أسرع من الخانات الأخرى. وقد نقل العرب من الأتراك هذه الأشكال المختلفة من البشارف والسماعيات، ومن المصريين الذين اهتموا بتدوينها وجمعها المؤرخ منصور عوض، والموسيقار صفر علي، وعبدالمنعم عرفة وغيرهم.

الموسيقى الشعبية التركية

موضوع آخر في الموسيقى التركية هو الأغنية الفولكلورية التي تختلف كل الاختلاف عن الأغنية الشعبية، وقد يكون الفرق أن الأغنية الشعبية هي التي يتقبلها الشعب من مؤلفها وملحنها لكونها تدور في جو شعبي بحت. أما الأغنية الفولكلورية فهي الأغنية المتوارثة من جيل إلى آخر، التي هي من إنتاج الشعب نفسه، فهو الذي نماها، وطورها، ثم تناقلت من عصر إلى آخر حتى وصلت إلينا كما هي دون تغيير أو تبديل. وباستماعنا إلى الأغنية التركية الفولكلورية نجد أنها بسيطة التركيب، سلسة الألحان، ويدور اللحن حول عدة درجات صوتية محدودة، قد لا تزيد في بعض الأحيان عن 5 - 6 درجات صوتية.

وهناك أغنيات تركية تستخدم السلم السباعي الدرجة في أغاني الأفراح وأغاني العمل والزراعة والحصاد وما شابه ذلك. هذا فضلا عن استخدام الزخارف اللحنية والحليات الموسيقية مع مراعاة عدم استخدام قفزات لحنية واسعة.

إن الفولكلور بصفة عامة ينقسم إلى نوعين: الأول عبارة عن أغان مقيدة ومحددة بإيقاع معين، والنوع الثاني يحوى أغاني حرة الإلقاء دون إيقاع محدد. وفي بعض الأحيان تؤدى صيحات إلقائية يصاحبها إيقاع التصفيق بالأيدي أو الضرب بالقدم على الأرض.

في الأغنية الفولكلورية التركية يغلب الأداء الجماعي على الأداء الفردي، وأحيانا تنقسم جماعة المرددين للأغنية إلى مجموعتين؛ تتبادل كل منهما قسما من الأغنية في صورة حوار متبادل بين الصوت الانفرادي الذي يردد اللويكيهات الغنائية، بينما تؤدي المجموعة اللحن الأساسي المتكرر.

وفي تركيا تجد بعض المغنين الشعبيين يحاول كل منهم الغناء وإظهار حرفته الذاتية، محاولا استعراض مواهبه وقدرته الصوتية على الارتجال والتلوين والابتكار. وتستخدم تركيا في أغانيها الفولكلورية مقامات وسلالم موسيقية ذات نغمات كاملة وأنصاف النغمات، بل وأرباع النغمات، مثل

مقامات النهاوند، والحجاز والبياتي والراست وما شابه ذلك. وهنا تلعب إيقاعات «الدم» و«التك» دورا مهما في تعيين الضغط الخفيف والثقيل. معظم الإيقاعات التركية ثنائية أو ثلاثية الضروب، حيث تتناول الأغنية لحنا واحدا، على إيقاع واحد، يظل من البداية حتى النهاية. وفي بعض الأحيان تستخدم الأغنية التركية إيقاعات مركبة ومعقدة للغاية، وهنا يؤدي الإيقاع المركب دورا أساسيا ليصبح في حد ذاته لحنا مميزا.

آلات الموسيقى الشعبية

ومن الخصائص المميزة للأغنية التركية، من أنواع الفولكلور، استخدامها آلات إيقاعية ونفخية ووترية من كل الأنواع، مثل الطبول والدفوف والنايات، بجانب الربابة، والزورك والطنبور التركي. ومن آلات النفخ السلامية، والأرجول الطويل المسمى لدى الأتراك (التراجاتورا)، وهذه الآلات تصاحب الهواة من المغنين والمحترفين.

في منطقة جبال الأناضول نجد أن الموسيقى الشعبية هناك تصاحب الناس في كل خلجات حياتهم أينما كانوا، حيث نلمسها متداولة في القرية والمدينة وفي مختلف مناطق اسطنبول وأنقرة. فالموسيقى الشعبية في الأناضول أصبحت مملوءة بأنواع الحياة حيث توالت الحضارات، وتعاقبت الشعوب، وتعددت الثقافات، ولقد عبرت الألحان الشعبية التركية عن لوحات مختلفة، وأشكال ونقوش بديعة من التراث التركي القديم والحديث، مصورة أحداث الشعب على مدى آلاف السنين، منذ أن عرفت تركيا أساطير الإغريق والرومان فالأغنية الشعبية التركية القديمة تحكي بطولات (الأغوز)، وأرجنكون، والشعب لا يعيش بعيدا عن هذه الأحداث؛ فهي موجودة في آدابه وأشعاره، بل وفي موسيقاه وأغانيه، ممثلة في عروض ومسارح. ولقد نظمت شعوب الأناضول أجمل المهرجانات الموسيقية والغنائية لإحياء ذكرى وأحداث الأساطير البطولية. وقد شملت احتفالاتها ألوان الموسيقى والأغاني والرقصات الشعبية. وفي «قونيه» موضع القلب من الأناضول، قبل أكثر من 800 سنة تكونت فرقة مسرحية لتقديم استعراضات الأتراك السلاجقة، كما قدمت الفرقة الشعر الصوفي نفسه على نغمات الناي. كما أن الألحان الشعبية التركية غنية بالألحان الجميلة، والإيقاعات الخلابة، في كل حالات أدائها سواء انفراديا أو جماعيا.

ولا شك في أن الرقص والغناء الشعبي في تركيا جزء لا يتجزأ من الحياة في القرى والمدن، ويدل تعدد ألوانه على اهتمام الجماعات الشعبية في المساهمة بنشاط في التعبير عن الفنون الشعبية بأسرها. حيث يلاحظ الزائر لتركيا أنه في كل قرية تشكل مجموعات مستقلة للرقص والغناء الشعبي، وفي قرى الأناضول تقوم الفرق الشعبية بالرقص، متمسكة بفنها وطرازها الخاص.

التغلغل الأوروبي في الموسيقى التركية

يمكن القول إن الظروف السياسية والاقتصادية في تركيا ساعدت كثيرا على ترقية العقلية الإنسانية، إذ أضافت فنون الموسيقى من رقص وغناء مزيدا من المرح وحملت التفاؤل إلى الأهالي، ولا ننسى أن الأزياء القومية التركية أصبحت تحتل مكانة خاصة في المهرجانات القومية والوطنية. ومن العادات المتوارثة في الغناء الشعبي أن تخرج الفتيات في مجموعات للتغني بجمال السهول والوديان والجبال. كما أن الرقص الديني من اللون الشعبي لدى الأتراك له معان فلسفية ونواح رمزية. فهناك طائفة الدراويش التي تنتمي إلى طريقة «النقشبندية»، خاصة في مقاطعة «قونيا» بالأناضول، فهذه الطائفة تقوم في بعض الأحيان بأداء رقصات دينية عميقة، تؤدى في منطقة «مولوي خانة» على مقربة من مدفن الزعيم الصوفي علاء الدين، وتقام عادة هذه الحلقات الدينية وقت الظهيرة يوم الخميس من كل أسبوع، حيث يجلس الدراويش بملابسهم الفضفاضة، والطراطير العالية، ثم يدخل الزعيم ليجلس في وسط الحلقة، وبالتالي تبدأ المزامير والطبول في عزف الألحان المتهادية العميقة، والجميع مشتبكو الأيدي مع قيامهم بحركات دائرية اهتزازية تتدرج حتى السرعة المتزايدة لتأخذهم في أجواء الجلالة الروحية.

والجدير ذكره أن اسطنبول لا تمثل سوى رأس حربة على تترات الموسيقى الأوروبية، حيث تعتبر أغانيها صورة حقيقية للشعب التركي العريق، فهي موسيقى الفلاحين، والطبقة المكافحة التي تعيش فوق الهضاب والمرتفعات، يزرعون السهول والوديان ويرعون الماشية والقطعان، فموسيقاهم تمثل طحن القمح بالرحى، وخبز الرغيف في النذور، وكيفية صناعة الجرار من الطينة والفخار. ومن الأغاني التركية الشعبية ما تصف الفتيات وهن يملأن الجرار من ينابيع الآبار، بجانب أداء أغنيات وقت نسج السجاد والثياب، ولا ننسى الأغنيات التركية التي تصور شعب الأناضول، وما يقوم به من زراعة الغابات، وصيد الأسماك، وحفر الصخور، وبناء وتشييد الطرق، وما شابه ذلك من أعمال يدوية. ومن فرط حب تمسكهم بالتراث، فمازال في قلب الأناضول أتراك يحتفظون بالطربوش على الرغم من أنه ألغي في تركيا منذ زمن طويل بقانون أصدرته الدولة.

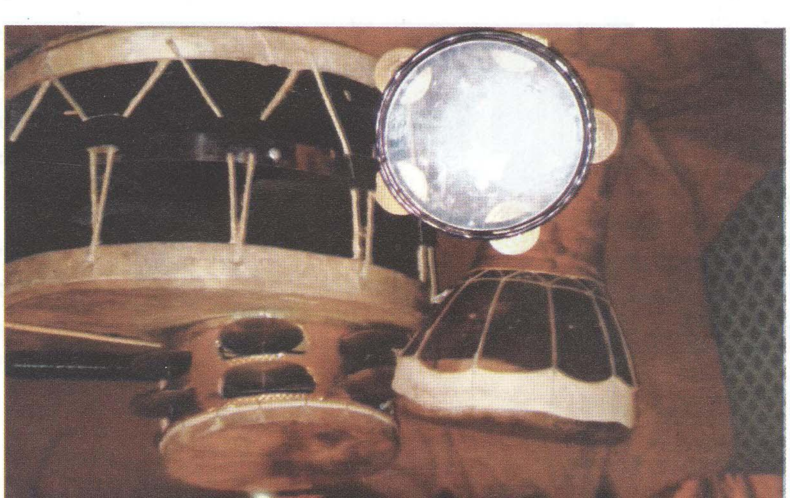
وفي أكبر المعالم التاريخية في تركيا تقام مهرجانات موسيقية وغنائية في كل موسم سياحي، خاصة في منطقة «جبل أجرى» أعلى جبال الأناضول، حيث يواصل الأثريون بحثهم في قمة جبل «أرارات» عن سفينة سيدنا نوح عليه السلام.

ويمكن القول إن الأغنيات الشعبية التركية تتشابه مع أغاني دول البلقان؛ إذ تخرج الشابات في مطلع الصيف من حين إلى آخر في أزياء قومية تجمع بين البساطة والجمال في آن واحد. وهنا تشدو الفتيات أغنيات طقوسية قديمة تصف حياة الإنسان التركي وهو يعيش في حب وسعادة ووفاق.

لقد بدأت تركيا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تتأثر بالروح الرومانسية الأوروبية، حيث ظهر لون جديد من الأغاني العاطفية تحت تسمية «الشرقي»، وبذلك أسست محطة الإذاعة التركية بأنقرة فرقة متخصصة في الموسيقى والغناء التركي على نمط حديث، صادر عن الغناء الشعبي التقليدي، حيث تصاحب الفرقة آلات موسيقية شرقية بحتة، مثل الطنبور، والزورك، والسنتور، والكمان، والناي وما شابه ذلك.

موسيقى الغناء الأندلسي

لقد شاع الغناء في المجتمع الأندلسي وفشا، وكلف أهله به كلفا شديدا، فأقبلوا في نهم على الاستماع إلى أغاني المطربين والمطربات الذين لم يكد مجلس أنس يخلو منهم، ولعل لجمال طبيعة بلادهم وفتنتها الصارخة، وكذا رقة مشاعرهم ورهافة حسهم ما كان لها أبلغ الأثر في هذا النزوع الشديد إلى هذا الفن، الذي يقترن ذكره في الأندلس بالمغني البغدادي أبي الحسن على بن نافع الملقب بـ «زرياب»، فقد كان لهذا الطائر المغرد فضل كبير في رقي هذا الفن وتطوره بالأندلس، وقد لقي من أميرها عبدالرحمن بن الحكم من حفاوة الاستقبال وجزل العطاء ما هيأ له الأرضية الخصبة للإنتاج والإبداع. فابتكر وهو بقرطبة وترا خامسا للعود - ولايزال على وضع زرياب إلى هذا الوقت - واتخذ بالأندلس مضرابا للعود من قوادم النسر، وحفظ عشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها، كما أسس أول مدرسة لتعليم الغناء ومعالجة الأصوات واكتشاف



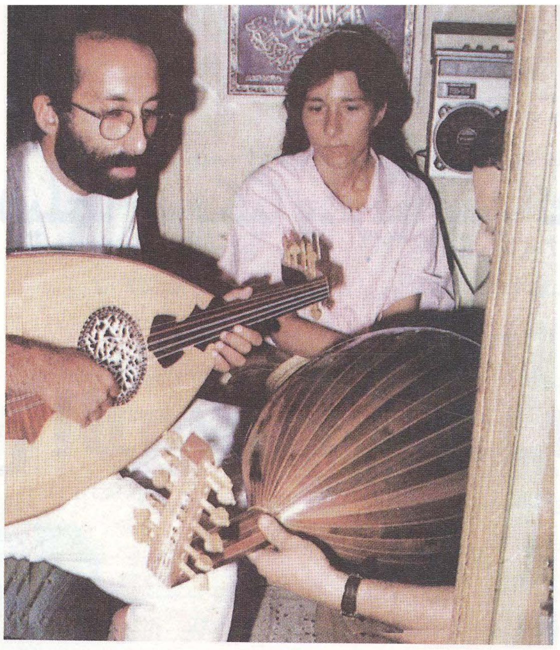
الطنبور والدربكة والرق

الموهوبين، واستمر بالأندلس أن كل من افتتح الغناء يبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبسيط، ويختم بالمحركات والأهزاج تبعا لمراسم زرياب، وبذلك فإن زرياب هو من أرسى أسس الموسيقى والغناء بالأندلس.

ولم تكسف بعده شمس الحركة الغنائية بالأندلس، بل ظلت ساطعة متوهجة بمغنين وملحنين وعازفين ملأوا رحاب هذا الصقع الإسلامي أنغاما وألحانا، وأسهموا في الدفع بهذا الفن قدما. ومن السماء اللامعة فيه: محمد بن أحمد بن الحداد الشاعر، فقد كان «له في العروض تأليف وتصنيف مشهور معروف، مزج فيه بين الأنحاء الموسيقية والآراء الخليلية». وكان أبو بكر بن باجة متقنا لصناعة الموسيقى جيد اللعب بالعود، وقد تخرج على يد ابن باجة العديد من التلامذة مثل: أبي عامر محمد بن الحمارة الغرناطي. الذي برع في الألحان، واشتهر عنه «أنه كان يغني للشعراء، فيقطع العود بيده، ثم يصنع منه عودا للغناء، وينظم الشعر ويلحنه ويغنيه». ومن تلامذة أبن باجة: إسحاق بن شمعون اليهودي القرطبي الذي وصفه ابن سعيد بأنه «إحدى عجائب الزمان في الاقتدار على الألحان. وكان قد لازم ابن باجة، وأحسن الغناء بلسانه ويده، وكان له «نظم رائق».

إن هذه الظاهرة الفنية الجمالية كانت منتشرة في مختلف قواعد الأندلس ومدائنها مثل المرية. فقد عرف صاحبها المعتصم بن صمادح بتشجيعه للفن والآداب. وكان ابن الحداد الموسيقار المغني الشاعر من أبرز شعرائه. وعرف أهل بلنسيه بحبهم للغناء وتلهفهم للسماع. وفي ذلك قال العذري: «وقد اطبعت مدينة بلنسيه بقلة الهم ولا تكاد تجد فيها من يستطيع على شيء من دنياه إلا وقد اتخذ عند نفسه مغنية وأكثر من ذلك. وإنما يتفاخر أهلها بكثرة الأغاني ويقولون: عند فلان عودان وثلاثة وأربعة وأكثر من ذلك».

وإذا كان هذا الفن قد تغلغل في قلوب أهل بلنسية وتملك ألبابهم حتى بات مادة للمباهاة والتفاخر فيما بينهم، وكثرت لديهم المغنيات وكذا آلات الموسيقى، فإنه مع ذلك ظلت إشبيلية هي من تتزعم الصدارة في هذا المجال، حتى قال ابن رشد: «إذا مات عالم بإشبيلية فأريد بيع كتبه، حملت إلى قرطبة حتى تباع فيها، وإن مات مطرب بقرطبة فأريد بيع آلاته، حملت إلى إشبيلية». وبعدما كانت قرطبة هي من يتربع على عرش الغناء قبل الفتنة، أضحت إشبيلية في زمن الطوائف هي بؤرة الطرب وقطب رحاه، بينما انفردت قرطبة بالعلم، ولا سبيل إلى إنكار ما كان لآل عرباد من فضل في ازدهار هذا الفن بإشبيلية، حيث حظي برعاية عظيمة لديهم، حتى أن المعتضد بن عباد ألفيناه يودع الحياة على نغمات الموسيقى، إذ أرسل - وهو على فراش الموت - للصقلي المغني فأجلسه



العود

وآنسه وأمره بالغناء جاعلا ما يبتدئ غناءه به فألا في أمره، وقد استشعر انقراض ملكه وحلول هلكه فغنى:

نطوي الليالي علما أن ستطوينا
فشعشعيها بماء المزن واسقينا

وقد غنى من ذلك خمسة أبيات لخمسة أيام ثم مات حسبما يذكر ابن جيان، فكلف المعتمد بن عباد أيضا بالغناء، فأكثر من عقد مجالس الأنس والطرب، ولم يتخلف ابنه الرشيد عن نهجة في عقد مجالس القصف والاستماع إلى الموسيقى والانتشاء بألحانها، فقد كان هو أيضا مولعا بها، شديد الميل إليها، حتى أنه كان يجيد ضرب العود. وبلغ من تعلق بعض الأندلسيين بهذا الفن إلى حد القول بأن لذة العيش محصورة في الغناء والشراب.

غني عن البيان أن المطربين كثروا في ربوع الأندلس حتى لا يكاد مجلس أنس يخلو منهم، خاصة على عهد الطوائف، إذ أحاط ملوك الطوائف أنفسهم بمشاهير المغنين والمغنيات مثل: «الإسرائيلي ذي» الذي كان يقارن في إحسان الصوت بـ إبراهيم الموصلي، وكان قد غنى في المجلس الذي أقامه المأمون في مجلس المكرم بقصر الناعورة. وهناك المغني محمد بن الحمامي، وكان مغنيا عند بني حمود. وقد عني الشعراء بتصوير المغنين، فها هو النحلي يحدثنا عن مغنية بهرته بمهارة عزفها وحسن أدائها قائلا:

ولاعبة الوشاح كغصن بان
لها أثر بتقطيع القلوب
إذا سوت طريق العود نقرا
وغنت في محب أوحبيب
فيمناها تقد بها فؤادي
ويسراها تعد بها ذنوبي

ونعثر في ديوان ابن خفاجة على أكثر من مقطوعة في وصف المغنيين؛ وحسبنا قوله يصف شابا حسن الصوت:

ومغرد هزج الغناء مطرب
تلقى به ليل التمام فيقصر
وكأنه والسكر يلوي عطفه
غصن تعانقه الرياح منور
ملأ المسامع والعيون محاسنا
فلم أدر هل أصغي إليه أم أنظر

فالمستمع لغناء هذا الشاب، لا يشعر بمرور الوقت لحسن أدائه، فصوته يشنف الأسماع، أما شكله فيبهر العيون.

وما أجمل قول ابن حمدي في إحدى المغنيات العازفات حيث كان سحر هذه المغنية وبراعتها في العزف على العود قد جعل الشاعر يحلق في سماء الخيال، بحيث يتصور أوتار العود، وهي تبعث أحلى الأنغام إنسانا يئن ويتضرع وينبض شريانه، وإذا كان الشاعر الأندلسي قد عني بتصوير المغنين والمغنيات، فإنه لم يغفل ذكر بعض آلات الطرب التي عرفها الأندلسيون كالعود، كقول علي بن أبي الحسين:

كأن عودك صب يشتكي ألم الـ
بلوى وألفاظه ترجيع أوتار
مضرابة باحث عن شجون أبدا
بحث العواذل عن مكتوم أسرار
كأنه قلم في كف ذي أدب
يواصل الضبط في تقييد أشعار

ختاما يحملنا السؤال: هل تحتاج الموسيقى العربية إلى تأريخها؟ نقول: نعم إن احتياج الفن إلى التأريخ حقيقة تداني «الاكتشاف» الجديد، وهنا لا يكون الاكتشاف أمرا محايدا... لأنه سيحمل أدواته وعينيه وزاوية نظره وروحه.

إن معراج الموسيقى... وليس تاريخها فقط هو ما يسحبنا إليها... فلحظة الموسيقى لا تكون «تاريخية فقط» بمقدار ما تكون كونية ولا نهائية... وإن كان تاريخ الأشياء يحكمها بإحداثيات زمنية ومكانية... فإن تاريخ جماليات الموسيقى هو تتبع معارجها على مستوى التاريخ في الماضي والحاضر والمستقبل... فقد آن الأوان لنعرف أنفسنا، وما نمتلكه من خصائص وقدرات، فهذا التمسك بالجذور الموسيقية العربية، بشكل ثقافي واع، يجدد الانطلاق والبداية نحو غد مشرق ومتزن، بعيدا عن كل مخلفات التبعية الناجمة عن عقد نقص العرب في أنفسهم تجاه العالم الغربي اليوم.

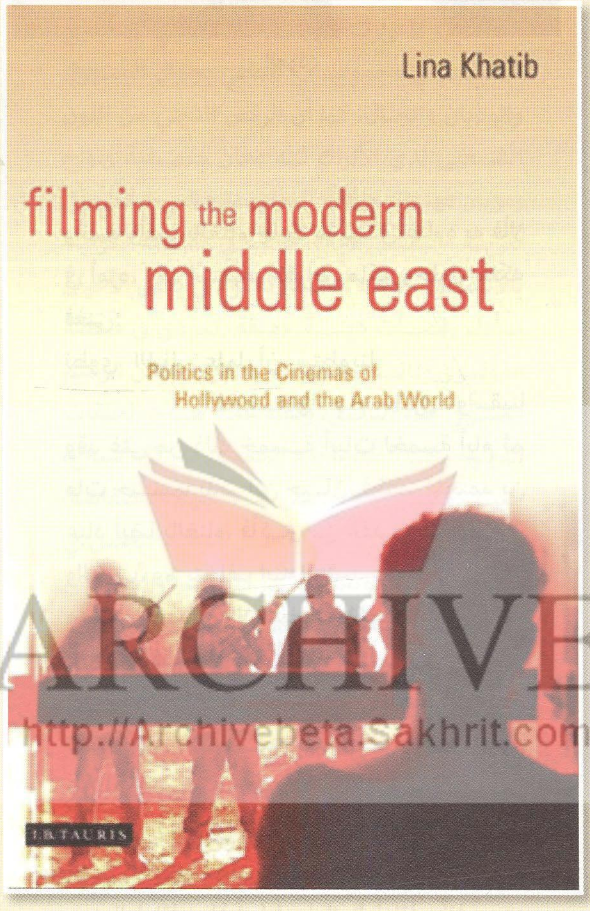
المراجع:

- كومبريه (ج) الموسيقى، قوانينها، تطورها، فلاماريون.
- الدكتور دوبريه والدكتور ناتان - لغة الموسيقى - الكان.
- هنسليك - في الجميل من الموسيقى العربية (عن الألمانية).
- جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - دولة الكويت.

PISTON WALTER. COUNTERPIONT 5th-impression victor gollancz LTD LONDON 1968.

كتاب يحلّل 70 فيلمًا أمريكيًّا وعربيًّا بين العامين 1980 و2001

تصوير الشرق الأوسط الحديث سينمائيًّا



يعد هذا الكتاب من الأبحاث المقارنة الرائدة في الكيفية التي تجسد بها السينما الأمريكية المعاصرة وسينما العالم العربي السياسة الشرق أوسطية. حيث تدرس مؤلفته لينا خطيب الطرح السينمائي للقضايا السياسية الرئيسة، بدءا من الصراع العربي - الإسرائيلي، وصولا إلى حرب الخليج، ومرورا بالأصولية الإسلامية، وتغطي بعرضها أفلاما أنتجت في الولايات المتحدة، ومصر وتونس والمغرب ولبنان وسورية وفلسطين. كما أنها تستكشف دور السينما كأداة من أدوات الدولة للقومية في الولايات المتحدة والعالم العربي، وما يمثله دور السينما العربية الحالية من تحديات لطرح هوليوود للسياسة الشرق أوسطية. كما تكشف كذلك عن أوجه تشابه بين هذين الاتجاهين السينمائيين برغم أنهما من المفترض أن يكونا متناقضين. فهي تبين لنا «صورة الشرق لدى الغرب»، وكذلك «صورة الشرق التي يصورها لذاته»، وكذلك الكيفية التي يجسد بها «الشرق» في هذين النوعين من السينما ذاته والآخرين، بالإضافة إلى الصراعات الداخلية والخارجية التي غدت جزءا من تكوينه. ويعتبر هذا الكتاب مساهمة رائعة ومهمة في الدراسات المهتمة بالمدارس السينمائية العالمية، من منظور جديد إلى عالم السياسة في منطقة الشرق الأوسط من خلال عدسات السينما.

د. بدر الدين مصطفى
مدرس فلسفة الجمال - كلية الآداب - جامعة القاهرة.



يعتمد الكتاب في أطروحته الرئيسة على دراسة لـ جاك شاهين كتبها في العام 2001، وخصصها للحديث عن الكيفية التي تقدم بها الأفلام ووسائل الإعلام الأمريكية صورة العرب بطريقه نمطية وداخل قوالب ثابتة. غير أن خطيب توسّع النطاق لتشمل أيضا صناعة السينما العربية. وفي حين انتقد شاهين تصوير العرب والإسلام في أفلام هوليوود، عمدت لينا خطيب إلى التعمق في النقد بعدم قصره على الطرح الهوليوودي لمنطقة الشرق الأوسط، ولكنها أيضا تناولت تصوير العرب لأنفسهم وسياساتهم وأزماتهم في السينما.

يقوم الكتاب بتحليل 70 فيلما أمريكيا وعربيا، ويغطي الفترة من العام 1980 إلى العام 2005، وقد اختارتها على أساس «اهتمامها بالقضايا السياسية الملحة في ذلك الوقت». على أنها في أكثر من موضع تؤكد حقيقة أن العديد من أفلام هوليوود التي حللتها في الكتاب لا تدور حول سياسات الشرق الأوسط أو أزماته بطريقة مباشرة، وإنما تفعل ذلك بطريقة ضمنية، أو تكشف من ناحية أخرى عن تورط أمريكا ودورها في مثل هذه الأزمات. وهذا بعكس الأفلام العربية التي ارتبطت حقيقة بسياسات الشرق الأوسط، ولا تركز بالضرورة على التدخل الأميركي فيها.

تبدو المؤلفة، في أكثر من موضع، متأثرة بالعديد من أفكار إدوارد سعيد حول المقارنة المتبادلة وضرورة الخطاب الشرقي – الغربي، وهي تحاول تطبيقها في تلك المقاربة السينمائية. وينقسم الكتاب إلى أربعة فصول:

الفصل الأول: تحت عنوان «تسييس المناظر»، تتناول فيه دور المكان وتفككه، وتستخلص منه مجموعة من التباينات، من بينها: الأمكنة الذكورية المفتوحة في هوليوود مقابل الأمكنة المؤنثة في الأفلام العربية؛ سينما الحركة الأمريكية مقابل الميلودراما المصرية؛ والكادر الأمريكي الواسع والتصوير من الجو، مقابل الكادر المتوسط واستخدام الزووم ونقاط الرؤية في الأفلام العربية. وتخلص لينا خطيب، في هذا الفصل، إلى أن سينما هوليوود تنفي الشخصية العربية المتفردة، بينما تصور الأفلام العربية هذه الشخصية بالتركيز على تفردها وما تحمله من خبرات.

الفصل الثاني: يحمل عنوان «أدوات جنسانية للقومية»، وفيه تقول بأن الجنسانية (النوع) استخدمت لإضفاء المشروعية على تصرفات الولايات المتحدة، وفي الوقت نفسه شيطنة وتشويه صورة العرب. ومجددا نكون أمام تركيز كبير على الأنثى في الأفلام الميلودرامية العربية، مقابل تركيز شديد على العرب الذكور في أفلام الحركة الهوليوودية، بما يمثله هذا من مواقف سياسية وثقافية متداخلة. على أن خطيب تلقي الضوء على نقاط تقارب توجد بينهما، وخاصة في طريقة توظيفهما المفهوم الجنساني لتعضيد الهوية القومية لكل منهما، وترسيخ صورة الغرباء كأعداء يشكلون تهديدا على تلك الهوية. ومن خلال الربط بين مجموعتي الأفلام تبين لنا أن كلا من أفلام هوليوود والأفلام العربية فاعل في إطار منظور استشراقي عام، حيث تصوِّر هوليوود الرجال العرب باعتبارهم "الآخر الضرورة"، بينما ترى الأفلام العربية أن المرأة هي ذلك "الآخر الضرورة"، وكلاهما يقدم هذا "الآخر" باعتباره نقطة جذب لاهتمام شخصيات الفيلم، وكذلك المتفرج.

الفصل الثالث: «صراعات الداخل والخارج»، تقول خطيب إن تناول الصراع العربي - الإسرائيلي وحرب الخليج في الأفلام قائم على خطاب الاختلاف، ويدعو إلى تعزيز القومية الذاتية. ويتبين لنا أن هذا الفارق هو وجه التشابه بين هذين التوجهين السينمائيين. وفي هذا الفصل تحليل أكثر عمقا للأفلام مقارنة بسابقيه.

الفصل الرابع: «من الآخر الذي في الخارج إلى الآخر الذي بيننا». تتناول فيه ظاهرة التطرف، وتعرض للأفلام العربية التي تزودنا برؤية مركبة معقدة للتطرف، بينما تركز هوليوود على الإرهاب من دون أن تتعمق في السيكولوجيا الكامنة وراءه، أو أن تعمد إلى تجاهل التفريق والتمييز بين الدين والتطرف الديني.

الكتاب من الأساس دراسة مقارنة بين السينما العربية وسينما هوليوود، وهو أمر يحققه من جانب متميز غير مطروح من قبل؛ أي أن يكون الثابت هو الشخصية العربية والمتغير هو السينما العربية والسينما الأمريكية وطريقة طرح وعرض كل منهما لها. والكاتبة تحاول تطبيق أفكار إدوارد سعيد في كتابه «الاستشراق» ومفهوم الآخر بين الشرق والغرب، والتجريب هنا على الفن السينمائي. ويعتبر الكتاب إسهاما له قيمته في هذا المجال من ناحية تسليط الضوء على هذه الزاوية الجديدة غير المطروقة كثيرا. كما أن دارسي الفن والنقد السينمائي سيجدون قيمة كبيرة في هذا الكتاب، خاصة في طريقة تبني مقاربة نقدية منطلقها هو السينما العربية.

دراما رمضان .. والسؤال الحائر



غادة كمال

إعلامية - مصر

عملت بالصحافة في بداياتها

تعمل حاليا مقدمة برامج بالإذاعة

وتشغل منصب مدير إدارة البرامج الدينية بإذاعة صوت العرب

ها قد أتانا شهر رمضان الكريم الذي ارتبط في أذهان المتلقين، على امتداد سنوات طويلة، بأنه شهر اللقاء بنجوم عرب لمعوا في سماء الفن، نجوم عودونا على أن يطلوا علينا بإطلالة جديدة كل عام من شرفات الأعمال الدرامية... بدأ السباق الدرامي الرمضاني بمجموعة من المسلسلات الرمضانية العربية، في مقدمتها الدراما المصرية والسورية والخليجية.

وعلى الرغم من تواصل ساعات العمل ليلا ونهارا في استديوهات الدراما، فإن أبطال بعض المسلسلات فضلوا الانسحاب من السباق الرمضاني نظرا إلى ضيق الوقت، وحجم العمل الذي لم ينجز بعد ويلزمهم بساعات ممتدة ومضنية من العمل، والأهم من ذلك اقتناعهم بأن كثرة الأعمال وتزاحمها لا يتيحان للمشاهد فرصة لمتابعتها بشكل أعمق.

على الجانب الآخر يتبنى البعض رأيا آخر له أهميته وهو: هل استطاعت هذه الأعمال بالفعل أن تحمل هواجس الناس لتقدم ما يصلح أن يكون «فنا من أجل المجتمع»؟ أم أنها استجارت بمبدأ «الفن للفن» الذي لا يبالي بأطروحات الوظيفة الاجتماعية للفن؟ بما يعيد ابتعاث قضية تأججت بين الراحلين الكبيرين الدكتور محمد مندور والدكتور رشاد رشدي في أوائل ستينيات القرن الماضي، ولايزال صداها يخبو أحيانا ويعلو أحيانا أخرى إلى اليوم، خاصة حين نجد المشاهد - بدوره - يلقي بنفسه الى قلب القضية بتساؤلات من مثل: هل استطاعت هذه الأعمال القضاء على كثير من الظواهر السلبية في المجتمعات العربية مثل: زواج القاصرات، ومشكلات الطلاق وتأثيره في الأبناء، والإدمان ومشكلات الشباب؟ وتتسع المساحات أمام أسئلة المشاهد، مع محاولات كثير من الفنانين البحث عن جديد يعيد بناء الصلة مع جمهور تغالبه، في بعض الأحيان، رغبة في إدارة الظهر والبحث عن جديد في مكان آخر، وهؤلاء يشارفون تخوم المغامرة التي لا تؤمن عقباها، فيفاجئنا فنان شهير مثل أحمد حلمي الذي يتمتع بشعبية كبيرة بدور جديد وغريب على شاشة التلفزيون، حيث يرتدي شكل قرد وهيئته طوال كل حلقات مسلسل «العملية ميسي»، ولا يرى المشاهد وجهه إطلاقا حتى نهاية المسلسل!

وفي ظل غياب الرؤية النقدية الواعية التي تفتح أفقا لانحياز المشاهد، يظل ذلك المشاهد معلقا بسؤاله إلى أن يخوض تجربته مع طرح تلك الأعمال في رمضان، وقد أصبح وحده هو «الحكم»، يصدر قراره في النهاية بإنصاف المجتهدين، أو بالاكتفاء بالمشاهدة فقط.



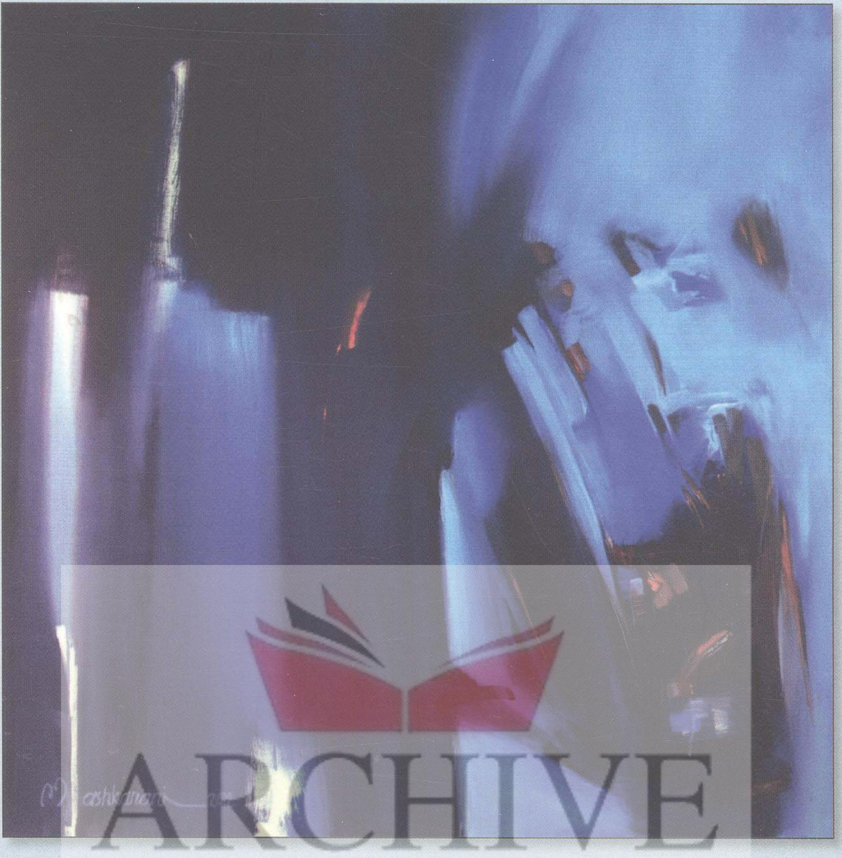
للفنان إبراهيم الصلحي

رسم وقصيدة

قصيدة: خالد بودريف *

لوحة: محمود أشكناني **

تحوّلاتُ النَّحّات



أنا أنحَتُ الزّمَنَ الذي ينهار من حولي
على جسدي
لأترك ظلّه بين الرواةِ
لَعَلّهُ يَحْكي حكاية نَحْتِهِ للريح
أو للعابرينْ
كُنْتُ الّذي عَرَفَ النُحَاةُ حضورَهُ
ما بين حكّائي الغُيوبِ
و كُنْتُ منفردا بِغَيْبي
ثُمّ كانَ الشاعرُ الضّليل
حرفًا مورقا كَوُرَيْقَة الدّفلى الرَقيقةِ
في فم التمثالْ.
كان الوحيدَ وَكُنْتُ رَمْزًا ضائعا
في كل ضلع من ضلوع الأرض والبشريهْ
كانتْ يَميني في يسار العالم الذّرّيّ
لم أعرف تفاصيل الحكاية قبل هذا
مُذْ تجاهلني المكانُ وحار في حمل الأمانة
وارتوى بالصمت من جَسَدِ السُّؤالْ
كان الوحيد مؤنثا ومذكرا في البدء
ثم تحولت أجزاؤه بعد الرحيل عن السماء
إلى نبي يعرف الأشياء من كل الوجوه
ويرسم الأشكال من رَجم الكلام
لِتُولد الكلماتُ أنهارا
يُسَمّيها
ويرويها كَحَكّاءٍ لآلاف القلوب
فنهره في الكون يجري خالدا
ويرقرقُ
كان الوحيدَ هنا إلى أن شَكّلَ النور المحيطُ
بريشة الأقدار صورة كائن
قالتْ ملائكة الكتاب هُو الملاك ومخرج الأحلام
وَهْوَ صديق صاحبه وملهمُ شاعرٍ ورقٍ يقولُ فَيُورِقُ
لم تعرف الدنيا مثيلا للسؤال العاطفي
إلى أن انْفجرت ينابيعُ الغرام من الضلوع
فشكّلَتْ منها مِن اسمِ الجِنْسِ ما سمّاهُ آدَمُ بَعْدَهَا
امْرَأَةً بِظَهْرِ الغَيْب
كانتْ لَحْظَةً لا شيء يعدل وَزْنَهَا
كَالكَوْنِ
كانتْ لَحْظَةُ الميلادِ يَنْبُوعًا إضَافِيًّا لنهر الحب
بَلْ كانتْ هِيَ النّحّاتُ في النّحّاتِ
حِين أعادتِ الدنيا إلى وطن الرؤى في قلبه
ثم احتوته بشكلها
وبعطرها
وبظلها

* شاعر – المغرب

** فنان – الكويت